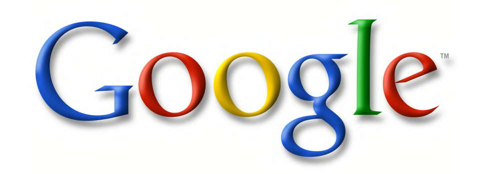
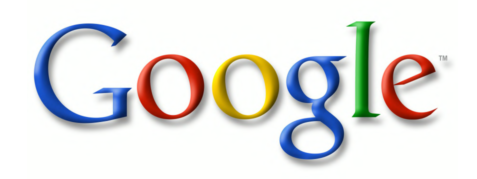
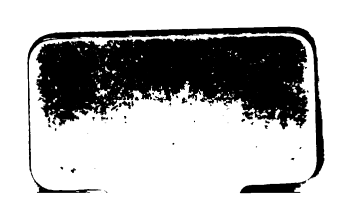







TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA



HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

DU THÉATRE FRANÇAIS

Brux.—Typ. A. Lacroix, Verboeckhoven et C[ie], r. Royale, 3, impasse du Parc.

HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

DU THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

PAR M. HIPPOLYTE LUCAS

Mort à Paris en 1878.

> Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi le bon chemin.
>
> MOLIÈRE.

DEUXIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE



TOME I

BRUXELLES & LEIPZIG
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie
IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE ROYALE, 3, IMPASSE DU PARC

PARIS
Ancienne maison Treuttel et Würtz
E. JUNG-TREUTTEL, LIBRAIRE
RUE DE LILLE, 19

1862

AVANT-PROPOS

DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

L'histoire du théâtre français repose sur des documents épars dans un grand nombre de volumes, et qu'il était indispensable de consulter pour composer une œuvre sérieuse. Nous les avons recherchés avec soin, et le présent livre est le résultat de plusieurs années d'études. Mais la représentation des pièces que nous mentionnons, ce vivant et éternel répertoire, voilà surtout la source de nos remarques et de nos jugements. Observant tour à tour l'action des mœurs sur le théâtre et la réaction du théâtre sur les mœurs, nous avons essayé de résumer l'esprit de chaque époque, en montrant les liens secrets qui les rattachent étroitement. Il nous a paru curieux de suivre avec une scrupuleuse attention la navette philosophique et littéraire, si nous pouvons nous exprimer ainsi, qui a traversé et serré tous les fils du fin et élégant tissu de notre histoire théâtrale. Plus heureux que

nos devanciers, parce que le jour sous lequel nous sommes placé nous a permis un coup d'œil plus vaste, nous avons essayé de nouer entre eux, chemin faisant, les systèmes qui, dans ces dernières années, se sont violemment séparés, et ont fait de nos salles de spectacle une espèce de champ de bataille ; mais, arrivant à des questions toutes palpitantes encore, nous avons cru convenable d'indiquer seulement la valeur des hommes et la tendance des œuvres, sans insister sur la partie analytique. La critique actuelle est accomplie avec trop d'éclat et elle est trop présente à la mémoire de tous pour entreprendre de refaire sitôt son travail hebdomadaire. Ce serait d'ailleurs empiéter sur les droits du temps, ce grand maître qui ne partage pas toujours les enthousiasmes ou les répulsions des contemporains, et qui sait mettre chaque chose à sa place.

DE LA DEUXIÈME ÉDITION.

Nous avons dû donner plus de développement au théâtre moderne, dans cette seconde édition. Quinze années forment déjà une espèce de postérité. Nous ne pouvons passer sous silence des œuvres qui ont jeté un vif éclat sur la littérature française, et que leur succès a portées sur tous les théâtres du monde. On s'étonnerait à bon droit de n'en pas rencontrer une appréciation détaillée dans notre nouveau travail.

HISTOIRE

DU

THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS

SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE DU THÉATRE FRANÇAIS.

L'histoire du théâtre français (et il n'est pas question ici de l'histoire du génie dramatique, qui, loin de disparaître pendant le moyen âge, s'était installé dans le jubé des églises), la véritable histoire du théâtre français ne commence guère qu'au moment où des communautés laïques s'emparèrent du drame religieux et le transportèrent du jubé au parvis, et puis sur la place publique, en le traduisant de la langue latine ou de la langue romane dans l'idiome vulgaire. Laissant aussi de côté les cours d'amour, et ces spectacles nommés *Entremets* dont l'histoire des ducs de Bourgogne offre de si magnifiques exemples, rappelons seulement quelques faits généraux qui présentent un tableau exact et complet des premières manifestations scéniques. Après les troubadours et les baladins, on vit s'établir des pèlerins qui, pour exciter la charité du peuple, représentèrent les mystères de la religion, les martyres, les miracles des saints, les aventures les plus remarquables arrivées de leur temps. Quelques bourgeois de Paris choisirent, en 1398, le bourg de Saint-Maur pour y représenter la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ.

Jusque-là on n'avait point encore joué dans des lieux fermés : ce fut l'établissement du premier théâtre. Le roi Charles VI voulut voir ce spectacle; il en fut content; il accorda à ces bourgeois, en 1402, des lettres patentes qui leur permirent de s'établir dans Paris et d'y continuer les représentations de leurs comédies pieuses. Peu de temps après avoir obtenu ces lettres, les confrères cherchèrent un endroit commode pour leurs exercices; ils louèrent des Prémontrés l'hôpital de la Trinité. Ils eurent alors un très grand succès, et plusieurs églises se virent même dans la nécessité d'avancer le temps des vêpres pour que le peuple pût assister à ces amusements. Le théâtre, tout imprégné d'une essence hiératique et consacré à de saintes représentations, n'était pas encore brouillé avec l'Église.

Bientôt parurent les sociétés connues sous le nom de *Clercs de la Basoche* et d'*Enfants sans souscy*, qui mêlèrent des scènes gaies et burlesques aux pièces, en quelque sorte liturgiques, dont le peuple commençait à se lasser. L'histoire du théâtre français comprend celle de ces trois sociétés contemporaines. Les confrères de la Passion possédaient le privilége des mystères; les clercs de la Basoche inventèrent les moralités, espèces de personnifications des vices et des vertus. Mais cette troupe turbulente ne respecta pas toujours la morale dans ses moralités. Les Basochiens, malgré leur roi et leur juridiction, malgré l'importance, en un mot, qu'on leur avait accordée dans l'État, s'abandonnèrent souvent à l'effervescence de la jeunesse. Ils se livrèrent, ce qui irrita surtout contre eux, à des vivacités dans le goût de celles d'Aristophane contre les gens puissants.

Un arrêt du parlement, en 1470, leur défendit de continuer l'exécution de leurs jeux; mais Louis XII, surnommé le *Père du peuple*, rétablit tous les théâtres; il permit aux acteurs d'exercer leur satire contre toutes les personnes de son royaume, sans s'excepter lui-même, persuadé qu'on a toujours quelque chose à apprendre de ses adversaires. Les Basochiens profitèrent largement de cette liberté : ils osèrent imprimer sur leurs

masques les traits des personnes qu'ils attaquaient. Le parlement fut encore obligé d'intervenir. D'un autre côté, le parlement, par un arrêt du 19 octobre 1548, fit défense aux confrères de la Passion de représenter des pièces tirées de l'Écriture sainte, parce que la religion s'y trouvait déjà fréquemment offensée. Les confrères de la Passion, qui avaient acheté l'hôtel de Bourgogne, cédèrent alors cet hôtel à une troupe de comédiens. Voici ce que dit l'abbé d'Aubignac sur ces deux sociétés : « Or, en France, la comédie a commencé par quelques pratiques de piété, étant jouée dans les temples et ne représentant que des histoires saintes; mais elle dégénéra bientôt en satires autant contraires à l'honnêteté des mœurs qu'à la pureté de la religion. Elle fut quelque temps ainsi maltraitée par les Basochiens, qui furent comme les premiers comédiens en ce royaume; et enfin par les bateleurs publics, parmi lesquels elle a demeuré, pendant plusieurs années, avec autant de honte que d'ignorance. »

Les clercs de la Basoche ne jouaient guère que trois ou quatre fois l'an, dans les fêtes et cérémonies. A côté d'eux et des confrères de la Passion, s'étaient établis les *Enfants sans souscy*, jeunes gens oisifs et joyeux, qui se donnaient la mission de reprendre la sottise des hommes et des choses de l'époque, et dont le chef se faisait appeler, avec orgueil, le prince des sots. Charles VII leur avait accordé, à eux aussi, des lettres patentes. Les clercs de la Basoche obtinrent de leur compagnie la permission de représenter des *sotties*, et ils leur octroyèrent en retour celle de jouer des *farces* appelées *poix pilés* et des *moralités*. Enfin les confrères de la Passion, pour soutenir leur spectacle, ne tardèrent pas à faire alliance avec les Enfants sans souscy. Clément Marot fit partie dans sa jeunesse de cette gaie association, et composa une ballade en son honneur :

De maistre ennuy n'écoutons la leçon.
. . . .
De froid souscy ne sentons le frisson,

dit-il; et il prétend que tout noble cœur est ami de la joie, et

qu'il faut extraire de la fleur de l'âge tout le parfum qu'elle contient.

Nous venons de faire connaître succinctement l'existence de ces trois sociétés; nous allons donner à présent un aperçu des divers genres d'ouvrages dramatiques qui ont précédé la fondation du théâtre français.

Les mystères étaient divisés en journées et extraits du Nouveau ou de l'Ancien Testament. On y mettait en scène, d'une façon triviale, la vie des prophètes ou les actes des apôtres. Ces simples récits, que l'art de Raphaël élevait sur la toile jusqu'à l'expression la plus idéale et la plus divine, que les vitraux des cathédrales reproduisaient avec tant de grâce et d'éclat, étaient rabaissés par les poètes des mystères au niveau des événements les plus communs de la vie bourgeoise. Dieu et le diable tenaient le langage le plus grossier, et c'était sans doute ce contraste entre la grandeur des personnages et la bassesse des discours qui plaisait aux spectateurs. Pour nous, qui cherchons dans l'origine du théâtre un intérêt philosophique et littéraire, nous ne trouvons que très rarement la poésie dans ces sortes de dialogues, et nous sommes confus de voir la littérature française si longtemps réduite à ces informes essais.

Dans le mystère de *la Nativité*, Joseph parle ainsi à Marie :

Suave et odorante rose,
Je sçay bien que je suis indigne
D'épouser vierge tant bénigne,
Nonobstant que soye descendu
De David, bien entendu ;
M'amie, je n'ay gueres de biens.

MARIE

Nous trouverons bien les moyens
De vivre, mais que y mettons peine ;
En tixture de soye et laine
Me cognoys.

JOSEPH

C'est bien dit, m'amye.
Aussi de ma charpenterie
Je gagnerai quelque chosette.

Ce passage est un des plus naïvement réussis ; mais il témoigne du peu de progrès qu'avait fait encore la langue poétique aux xive et xve siècles.

Plus loin, les pastoureaux Aloris, Riflard, Ysambart et Pélyon s'entretiennent des présents qu'ils ont dessein d'offrir à l'enfant Jésus, et Aloris se promet de lui donner

Un beau calendrier de bois
Pour sçavoir les jours et les mois
Et cognoistre le nouveau temps.

Cependant la comédie du *Désert*, attribuée à Marguerite de Valois, contient de plus heureuses inspirations. La Vierge, accablée de fatigue et de sommeil, se repose au pied d'un arbre ; elle s'endort en tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Joseph s'éloigne pour tâcher de pourvoir à leur subsistance. Pendant qu'il est absent, Dieu ordonne à ses anges de transformer le désert en un véritable Eden. Les anges s'empressent d'accomplir cette mission. Ils transmettent à la nature, en de poétiques termes, l'ordre du Créateur.

PREMIER ANGE

Vous, arbres secs, ne soyez plus stériles,
Le Créateur veut que soyez fertiles,
Donnant vos fruits de très bonne saveur.

DEUXIÈME ANGE

Apparaissez dans ce désert sans ombre,
Vous, belles fleurs, odorantes, sans nombre,
Pour aujourd'hui recevoir grand' faveur.

TROISIÈME ANGE

Courez, ruisseaux, près de la Vierge mère,
Présentez-lui eau douce, non amère :
Honneur aurez quand de vous en prendra.

QUATRIÈME ANGE

O miel très doux de la subtile mouche
Viens-toi montrer pour consoler la bouche,
Porte du ciel, dont chacun apprendra.

CINQUIÈME ANGE

Serpents, dragons et bêtes venimeuses,
Éloignez-vous, et soyez gracieuses,
Sans faire mal à mère ni enfant.

SIXIÈME ANGE

Tygres, lyons et furieuses bestes,
Baissez ici vos forces et vos testes ;
Car résister contre eux Dieu vous défend.

De telles rencontres sont rares ; pour quelques simples expressions, on trouve beaucoup de platitudes et de trivialités dans le goût de ces plaintes du roi David lorsqu'il a perdu son fils Absalon révolté contre lui :

DAVID

Mon fils Absalon,
Absalon, mon fils,
Las ! perdu t'avon,
Mon fils Absalon ;
Il faut que soyon
En grief deuil confis,
Mon fils Absalon,
Absalon, mon fils !

Cette complainte aurait pu continuer longtemps sur ce ton ; et l'on ne s'étonne pas de trouver des mystères de sept mille vers : les vers de cette force-là ne devaient pas coûter grande peine à leurs auteurs.

Pour bien se faire une idée de la représentation des mystères, il importe de savoir comment étaient construits les théâtres. Le paradis se voyait en haut, le monde au milieu, l'enfer au dessous. Empruntons quelques détails à un auteur contemporain : « Premièrement est paradis ouvert, faict en manière de throsne, au milieu duquel est Dieu en une chaire parée, et au costé dextre de lui est *Paix*, et soubz elle *Miséricorde;* au senestre, *Justice*, et soubz elle *Vérité*, et tout autour d'elle neuf ordres d'anges les uns sur les autres. Enfer faict en manière d'une grande gueule se cloant et ouvrant quand besoing est. Les limbes des pères

faicts en manière de chartre, les places des prophètes et divers lieux hors les autres. »

Telles furent, à peu de chose près, nos premières salles de théâtre. Les acteurs, après avoir cessé de parler, allaient s'asseoir sur les côtés de la scène, en attendant que leur tour revînt; le mystère continuait devant eux comme s'ils n'étaient pas là. Ceux qui se taisaient étaient réputés absents. Scaliger, dans sa Poétique, s'élève fort contre cet ancien usage, qui s'est conservé longtemps et qui n'était guère propre, en effet, à favoriser l'illusion.

Les moralités que représentaient les clercs de la Basoche dans leurs solennités particulières et aux entrées des rois se composaient d'allégories morales; c'étaient des préceptes de bonne conduite mis en scène : la Foi, l'Espérance et la Charité, voilà les trois muses qu'on invoquait ordinairement. Les noms des personnages qui figurent dans ces sortes d'ouvrages suffiraient pour en indiquer l'esprit : la moralité du *Bien-advisé et Mal-advisé* a pour acteurs, outre Dieu et ses anges, Satan et ses démons, Franche-Volonté, Raison, Foy, Contrition, Enfermeté, Humilité, Tendresse, Dysance, Rébellion, Folie, Vaine-Gloire, Désespérance, Povreté, Malle-Meschance, Larrecin, Honte, Confession, Pénitence, Prudence, Honneur, Fortune, Malle-Fin. On comprend tout de suite que le débat a lieu entre les vices et les vertus, et qu'il s'agit de bien choisir ses guides et sa route de peur d'arriver à Malle-Fin. *Bien-Advisé* et *Mal-Advisé* sont avertis; ils reçoivent, chemin faisant, des leçons que l'un écoute et suit, mais auxquelles l'autre ferme l'oreille : le premier se sauve, le second se perd. La Fortune instruit curieusement Bien-Advisé de la fragilité de ses biens; elle lui fait voir quatre hommes qui signifient les quatre états du monde, et dont les noms entrent dans ce vers latin :

Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno.

Regnavi et *Sum sine regno (j'ai régné* et *je suis sans règne)* ont

été précipités de la roue de la Fortune; *Regno* et *Regnabo* (je *règne* et je *régnerai*) sont actuellement les protégés de la déesse, mais le même sort les attend. La roue de la Fortune tourne toujours. Nous vivons en des temps où cette moralité ne manquerait pas d'applications.

On retrouve sur les vieilles tapisseries l'esprit de ces moralités, et la superbe draperie qui ornait la tente de Charles le Téméraire représentait un de ces petits drames allégoriques. En voici la description : — La scène est pleine d'intérêt et très ingénieuse : Dîner, Souper et Banquet sont trois mauvais compagnons dont il faut se défier. Ils vous engagent souvent plus loin qu'il ne faut, et vous jettent dans les mains d'Apoplexie, de Gravelle, de Fièvre, de Goutte et d'autres personnages de très mauvaise connaissance. Banquet surtout, Banquet est plus perfide que les autres ; il ne rêve que méchants tours à jouer à ses convives. Lorsqu'il invite à ses fêtes Passe-Temps, Bonne-Compagnie, Je-boy-à-vous, Friandise, Toujours-disposé-à-s'y-rendre, il leur sert des plats à sa façon dont on se repent d'avoir goûté. Comme dans les anciens festins d'Égypte, apparaissent ensuite une foule de squelettes : ce sont la mort et les pâles maladies qui viennent assaillir ceux-là qui se gaudissent trop dans les bombances que le traître a préparées. Alors Passe-Temps, Bonne-Compagnie, Friandise, Je-boy-à-vous s'en vont se plaindre à dame Expérience assise sur son trône, le sceptre à la main. Averroès et Galien se tiennent à côté d'elle comme juges. Remède est le greffier de ce tribunal. Dame Expérience se fait amener les trois coupables : Dîner, Souper, Banquet. On condamne unanimement Banquet à être pendu ; quand à Dîner et à Souper, comme ils sont indispensables, après tout, pour fournir à l'humaine nécessité, on les épargne, mais à condition qu'ils mettront toujours six heures d'intervalle entre eux.

La fameuse *Danse macabre* était aussi une moralité.

La plupart de ces ouvrages annonçaient du reste leur enseignement avec leur titre. Ainsi l'on trouve la *moralité très singu-*

lière et très bonne des blasphémateurs du nom de Dieu (les anciens auteurs appelaient toujours leurs pièces *très joyeuses*, *très récréatives* ou *très bonnes*). « Dans cette moralité, ajoute l'auteur, sont contenus plusieurs exemples et enseignemens à l'encontre des maux qui procèdent, à cause des grands juremens et blasphèmes qui se commettent de jour en jour, et aussi que la coutume n'en vault rien, et qu'ils finissent et finiront très mal, s'ilz ne s'en abstiennent. »

Voilà le sens de toutes les pièces de ce genre.

Les *sotties* des *Enfants sans souscy* avaient beaucoup de rapport avec les moralités. Les *Enfants sans souscy* représentaient leurs pièces à la Halle; ils faisaient crier en vers l'annonce de leur spectacle, dont voici la teneur :

Sots lunatiques, sots étourdis, sots sages,
Sots de villes, sots de châteaux, sots de villages,
Sots rassotez, sots nyais, sots subtils,
Sots amoureux, sots privez, sots sauvages,
Sots vieux, nouveaux, et sots de tous âges,
Sots barbares, étranges et gentils,
Sots raisonnables, sots pervers, sots rétifs,
Votre prince, sans nulles intervalles,
Le mardi gras jouera ses jeux aux Halles.

C'était s'exécuter de bonne grâce. De même que les bouffons des princes affectaient la folie pour avoir le droit de la satire contre les courtisans, de même les Enfants sans souscy se disaient les représentants de la sottise afin de critiquer l'imbécillité des autres et de se moquer des défauts du genre humain. Les frères Parfait ont donné l'extrait d'une de ces *sotties* composée de huit personnages qui sont : le Monde, Abuz, Sot-Dissolu, Sot-Glorieux, Sot-Corrompu, Sot-Trompeur, Sot-Ignorant, Sotte-Folle. Le Monde, fatigué de veiller sur les hommes, s'endort, et le seigneur Abuz prend sa place. D'un coup de baguette, il fait sortir des arbres qui l'environnent une troupe de sots; il leur propose de reconstituer, avec leur aide, un autre monde où ils régneront. Mais les sots ne peuvent parvenir à

s'entendre ; la confusion s'en mêle. L'ancien Monde se réveille ; il remet tout en ordre, il chasse les usurpateurs. Cette *sottie* renferme des traits assez vifs contre les gens d'église : la guerre était déjà déclarée. Parmi les auteurs qui travaillèrent en ce genre, on peut citer Pierre Gringore ou Gringoire, auteur et acteur, entrepreneur de mystères, qui fit une *sottie* des plus satiriques, intitulée, l'*Homme obstiné*, contre le pape Jules II servant ainsi les intérêts de Louis XII. On sait que Jules II prétendait donner au roi d'Angleterre l'investiture du royaume de France.

Le mélange du sacré et du profane avait révolté les rigoristes, et les comédiens se mirent de plus en plus mal avec le clergé. Le curé de Saint-Eustache leur fit enjoindre l'ordre de ne vaquer à leurs jeux qu'après vêpres. Le curé trouvait que ses voisins enlevaient du monde à ses sermons. Cependant ils payaient 300 livres tournois aux Enfants de la Trinité pour le service divin et l'entretien des pauvres. Ils se croyaient donc aussi bons catholiques que le curé. Néanmoins tous les ordres religieux ne les excommunièrent pas comme le curé de Saint-Eustache. Nous avons dit que le parlement avait interdit les pièces saintes aux Confrères et aux autres troupes. L'Église n'avait plus droit de crier à la profanation, mais elle était blessée dans ses intérêts. Les parlements craignaient que les dogmes de la foi ne souffrissent de la trivialité des mystères, dans cette époque ou la réforme était en pleine vigueur. Le procureur général du parlement de Paris voyait même « plusieurs choses au Vieux Testament qu'il n'étoit pas expédient de déclarer au peuple, comme gens ignorants et imbéciles qui pourroient prendre occasion de judaïsme à faute d'intelligence. »

De toutes les farces ou pièces profanes qui ont survécu au xve siècle, la meilleure et la plus célèbre est celle de *la Farce de Pathelin*. Avec elle se révèle en France le sentiment de la véritable comédie. Elle est si connue et on en a donné tant d'éditions, que nous ne ferons que la mentionner ici. Nous la retrouverons d'ailleurs plus d'une fois ; on en a plusieurs imitations.

Dans une pièce intitulée le *Nouveau Pathelin*, le rusé procureur, après avoir acheté selon son habitude, à crédit, une fourrure de prix, conduit sa dupe au confessionnal du curé. C'est le curé qui doit acquitter sa dette, dit-il; il a soin d'avertir celui-ci que le marchand est fou, et que sa folie consiste à croire qu'il a vendu des fourrures à tout le monde. Le curé d'abord se prête à la prétendue monomanie du pénitent; mais comme il devient de plus en plus importun en réclamant le prix de sa fourrure, le bon curé est forcé de l'exorciser. On voit que la ligne de démarcation entre l'église et le théâtre n'était pas encore très nettement accusée.

Tandis que l'Espagne s'élevait à une grande hauteur lyrique et dramatique, en s'appuyant sur les souvenirs de la chevalerie, en fondant son théâtre sur la base de l'honneur, ou même en s'inspirant d'une dévotion exaltée; tandis que l'Angleterre ressuscitait sous une forme vivante ses chroniques nationales, et joignait l'intérêt historique au mouvement du drame, l'Italie et la France s'attachèrent particulièrement à reproduire les mœurs bourgeoises, à se moquer des grands sentiments d'autrefois, à dépeindre les vices de la société du temps. Le souffle de l'Arioste et de Boccace emportait les esprits vers la raillerie, et la morale et la religion elles-mêmes n'étaient pas épargnées dans cette lutte ironique avec toutes les idées de la féodalité expirante.

La femme, et c'était là le grand point, avait perdu son prestige; elle était descendue du piédestal où la chevalerie l'avait placée; on ne l'encensait plus comme une madone; la galanterie avait remplacé l'adoration respectueuse dont elle était l'objet, et dont peut-être elle s'était lassée; en un mot, la divinité s'était tellement humanisée, qu'il n'était plus question que de son humeur volage et légère, et des tours qu'elle pouvait jouer à ceux qui reposaient encore sur elle une confiance illimitée. Tel fut principalement le caractère de la comédie moderne, et comme elle prenait ses personnages, non pas parmi les princes et les grands et autres gens d'épée capables d'inspirer de la terreur,

mais parmi les petites gens dont la jalousie n'avait rien de dangereux, elle exploita largement cette mine où le ridicule abondait. Afin de conserver son autorité, de ne pas manquer à son but, celui de corriger les mœurs, elle se défraya naturellement des mariages mal assortis, et se moqua sans pitié des vieillards à qui l'amour faisait faire des folies, réservant ses faveurs à la jeunesse, dont elle protégeait les plus audacieuses entreprises. Un autre défaut qu'elle poursuivit et battit en brèche de toutes ses forces, ce fut l'avarice ; elle se montra même beaucoup trop favorable aux enfants qui, par avancement d'hoirie, dérobaient de l'argent à leurs pères pour subvenir à leurs dépenses illicites. Elle attaqua aussi la crédulité, l'imbécillité de l'esprit, la foi dans toutes les prescriptions de la médecine et dans les opérations de la cabale. On peut voir, en lisant la *Mandragore* de Machiavel, jusqu'à quel point elle compte sur la niaiserie humaine, jusqu'à quel point aussi elle pousse le libertinage de la situation et la grossièreté des mots.

Toutes les vieilles pièces italiennes et françaises se renferment à peu près dans ces données comiques, à l'exception de l'*Avocat Pathelin*, la meilleure de toutes comme nous venons de le dire, et la plus morale, quoiqu'il s'agisse de quelques aunes de drap escroquées à un marchand par un avocat besogneux ; mais la punition de maître Pathelin qui veut se faire donner des honoraires par un fripon qu'il a endoctriné lui-même, et qui se voit payé de sa propre monnaie de singe, offre une leçon suffisante. Nos bons aïeux ne s'offensaient pas beaucoup d'ailleurs des escroqueries faites aux marchands, et les *Repues franches*, de Villon, célèbre dans l'art « du croc et de la pince, » tracent, de tous les moyens qu'on peut employer pour vivre aux dépens d'autrui, un tableau qui les réjouissait fort.

La nécessité de jouer des pièces profanes porta bientôt le respect vers l'antiquité. Ronsard avait mis le grec et le latin à la mode. Les poètes de la *Renaissance* parurent. Sénèque était alors en grand honneur ; on traduisit et on imita particulière-

ment Sénèque. Jodelle commença cette étude dramatique et fit revivre le théâtre ancien. Baïf, La Péruse, Grevin, Garnier marchèrent sur ses traces et préparèrent la venue de nos grands écrivains. Grevin, dans le prologue de *la Trésorerie*, s'écrie déjà :

N'attendez donc en ce théâtre
Ni farce ni moralité,
Mais seulement l'antiquité,
Qui d'une face plus hardie
Représente la comédie...

Il s'était élevé, en même temps qu'une foule de poètes, de nombreuses troupes de comédiens qui se mirent à parcourir les provinces, ne pouvant s'établir à Paris à cause du privilége accordé aux confrères de la Passion. Ceux-ci se virent contraints de louer leur hôtel de Bourgogne à une troupe de ces comédiens. Quelques autres troupes de province, profitant des priviléges accordés aux foires, dressèrent des théâtres forains. Dans le temps de la foire Saint-Germain, une troupe plus audacieuse s'établit à Paris, et finit par y rester, sous la condition de payer un écu tournoi aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne par représentation. Cette troupe avait fait bâtir un théâtre au Marais-du-Temple. Sous Charles VI, on compta le théâtre de Saint-Maur et celui de la Trinité (1398 et 1402); sous François Ier, l'hôtel de Flandre et de Bourgogne (1540 et 1548); sous Henri III, l'hôtel de Bougogne et les *Gelosi*, comédiens venus d'Italie en 1571; sous Henri IV, l'hôtel d'Argent, au Marais, les colléges de Reims et de Boncourt, où furent jouées les premières pièces de Jodelle.

Tous ces éléments dramatiques se divisèrent en deux sources, dont l'une, celle des mystères et des classiques imitations, alla inspirer l'auteur de *Polyeucte* et de *Cinna;* et l'autre, celle des farces et des moralités, alimenta la verve philosophique et joyeuse de l'auteur du *Misanthrope* et du *Médecin malgré lui*. On doit reconnaître, d'après ces traditions nationales, quel carac-

tère éminemment religieux et moral a dû dominer notre théâtre. S'adresser à la raison par l'esprit, faire valoir les leçons de l'expérience ou ses hauts et divers enseignements, tel est le but que nos premiers poètes se sont proposé. Nous verrons plus tard comment ils l'ont atteint, et comment les productions de leurs devanciers, mêlées à l'esprit de l'antiquité et au goût des littératures étrangères, se sont transformées dans leurs œuvres.

CHAPITRE DEUXIÈME

JODELLE, BOUNYM, JEAN DE LA TAILLE, GARNIER, PIERRE LARIVEY, HARDY, MAYRET.

Il importe d'ajouter quelques traits au tableau de cette époque appelée la *Renaissance*, alors que son influence se faisait sentir en France, après avoir envahi l'Italie depuis cent cinquante ans. Marot, qu'on peut considérer comme le père de la poésie française, avait conservé dans ses vers la naïve allure des ballades et des fabliaux ; mais bientôt apparut Ronsard, qui ressuscita les hymnes et les odes à la façon de Pindare, et se montra aussi mythologique que le poète de Thèbes. Il s'amusa de plus à combiner, à l'aide du grec et du latin, une langue particulière qui le rendit souvent inintelligible. Cependant un véritable génie perça sous cette écorce exotique, et Ronsard eut beaucoup de crédit sur ses contemporains. Il se forma autour de lui une pléiade dont il était l'astre principal. Ce retour vers le passé ne pouvait manquer d'entraîner le théâtre dans son mouvement. Ronsard traduisit le *Plutus* d'Aristophane. C'était une époque de traduction. Octavien de Saint-Gelais avait déjà mis en français six comédies de Térence ; Baïf, Bonaventure Desperriers s'appliquaient à faire revivre le goût ancien. Jodelle fut le premier qui résolut de bannir de la scène les mystères et les

moralités, et de mettre eu honneur les formes grecques et latines. Ronsard ne craignit pas de dire que Sophocle et Ménandre auraient été des écoliers près de lui.

Jodelle, le premier, d'une plainte hardie
Françoisement chanta la grecque tragédie,
Puis, en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langage françois ;
Et si bien les rima, que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils savants, y eussent pu apprendre.

Jodelle n'a pas suivi exactement une même mesure de vers ni un ordre régulier de rimes masculines et féminines, progrès qui ne faisait que commencer du reste à s'introduire dans la poésie française; son style est tout à fait rebutant : *Cléopâtre captive*, *Eugène*, *Didon se sacrifiant*, ouvrages qui se succédèrent rapidement, ne peuvent témoigner que de son zèle et de sa promptitude. Cependant l'enthousiasme de Ronsard ne diminue pas; il veut, dans un de ses dithyrambes, qu'on décerne à son ami un bouc pour prix de la tragédie. Voici de quelle manière il rend sa plaisante idée :

J'entrevoy Baïf et Remy,
Colet, Janvier, et Vergesse, et Lecomte,
Pascal, Muret, Ronsard, lequel monte
Dessus le bouc, qui de son gré
Marche, — afin d'être sacré
Aux pieds immortels de Jodelle;
Bouc, le seul prix de sa gloire éternelle,
Pour avoir, d'une voix hardie,
Renouvellé la tragédie,
Et déterré son honneur le plus beau
Qui, vermoulu, gisait sous le tombeau.
Iach, iach, évoé,
Évoé, iach, iach,
Hoh, hoh ! comme cette brigade
Me fait signe d'une gambade
De m'aller mettre sous ton joug
Pour m'aider à pousser le bouc !

Ronsard et son bouc, l'un poussant l'autre, ne menèrent pas Jodelle à la fortune; ce fut un peu sa faute, il dépensa trop

légèrement les bienfaits d'Henri II : il mourut de *pauvreté*, comme dit un auteur du temps. Charles IX, malgré le goût que ce sanglant exécuteur de la Saint-Barthélemy manifestait pour la poésie, ne se montra pas généreux. Le dernier soupir de Jodelle s'exhala en un sonnet de reproche adressé à ce prince. Jodelle se compare à Anaxagoras s'enveloppant de son manteau pour mourir et disant à l'oublieux Périclès :

Qui se sert de la lampe au moins de l'huile y met.

L'*Eugène* de Jodelle peint très vivement les désordres qui, sous le règne d'Henri II, s'étaient glissés dans les mœurs ecclésiastiques.

La Sultane de Gabriel Bounym est curieuse en ce que cette pièce a la prétention de mettre des Turcs sur la scène ; ces Turcs jurent par Jupiter et par Vulcain. Les critiques qui ont tant reproché à Racine d'avoir défiguré les mœurs mahométanes dans *Bajazet*, n'ont qu'à lire Bounym pour voir quel progrès avait déjà faits, du temps de Racine, la vérité historique.

Jean de La Taille, dans son monologue des *Corrivaux*, la première comédie en prose que nous ayons eue, donne le coup de grâce aux mystères et moralités. « Il semble, messieurs, dit-il, à vous voir assemblés en ce lieu, que vous y soyez venus pour ouïr une comédie. Vraiment vous ne serez point déçus de votre intention. Une comédie pour certain vous y verrez, non point une farce ni une moralité. Nous ne nous amusons point en chose ni si basse ni si sotte et qui ne montre qu'une pure ignorance de nos vieux Français. Vous y verrez jouer une comédie faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs et Latins ; une comédie, dis-je, qui vous agréera plus que toutes (je le dis hardiment) les farces qui furent onc jouées en France. Aussi avons-nous grand désir de bannir de ce royaume telles badineries et sottises qui, comme amères épiceries, ne font que corrompre le goût de notre langue. » Ainsi disait, un peu *hardiment* en effet, Jean de La Taille. Quel dommage de promettre

tant et de tenir si peu! *Saül furieux* et les *Gabocrites* du même auteur ne dépassent guère les limites de la médiocrité : on y trouve pourtant quelques traits heureux.

Jacques de La Taille, qui avait à peu près les mêmes dispositions dramatiques que son aîné, se distingue par un singulier procédé de versification. Nous citerons quelques vers curieux de sa tragédie intitulée *Daire*. L'auteur a mis ces paroles dans la bouche de Darius mourant :

O Alexandre! adieu; quelque part que tu sois,
Ma mère et mes enfants aye en recommanda...
Il ne put achever, car la mort l'en garda.

Recommanda.... pour recommandation est unique dans son genre; les deux syllabes (*tion*) qui restent dans la gorge de Darius (*vox faucibus hœsit*) nous semblent constituer une licence un peu forte : on n'est jamais allé plus loin en fait de licences poétiques. Jacques de La Taille mourut du reste à vingt ans, et c'est là son excuse.

Nous arrivons à Garnier, qui surpassa de beaucoup les auteurs dramatiques de son temps. Il donna au théâtre plus de régularité; sa versification est de meilleur aloi que celle de ses prédécesseurs. Le premier il régla l'ordre des rimes masculines et féminines. *Porcie*, *Hippolyte*, *Cornélie*, *Marc-Antoine*, *la Troade*, *Antigone*, *Bradamante*, *Sédécie*, *Cléopâtre* firent l'admiration de ses contemporains. Ronsard, qui durant sa carrière écrivit des vers en faveur de toutes les illustrations, ne tarda pas à célébrer Garnier. Nous retrouvons donc ici Ronsard avec son bouc; seulement Ronsard ne pense pas que cet animal, cher à Bacchus, soit un assez digne prix pour Garnier.

Quel son masle et hardy! quelle bouche héroïque!
Et quels superbes vers entends-je ainsi sonner!
Le lierre est trop bas pour ton front couronner,
Et le bouc est trop peu pour ta muse tragique.

Ce bouc nous rappelle que Ronsard et ses amis furent longtemps poursuivis par la clameur publique. On les accusait d'avoir

sacrifié réellement un de ces animaux dans une fête renouvelée de l'antiquité.

Garnier, tout en subissant l'influence de Sénèque, et sans sortir de l'antiquité, essaya d'agir plus directement sur ses contemporains. Il procéda par voie d'allusion. Venu dans un temps de guerres civiles, il dépeignit celles de Rome pour faire réfléchir sur le danger de ces luttes terribles. Il le dit lui-même dans la préface de *Porcie*, qu'il appelle une *tragédie françoise avec des chœurs représentant les guerres civiles de Rome, propre à y voir dépeintes les calamités des temps*. C'était un progrès sur Jodelle. Garnier laissait entrevoir l'idée d'un théâtre moderne. On ne tarda pas à aller plus loin que lui. On représenta la mort de Marie Stuart, cette belle reine qui avait inspiré de si doux vers à Ronsard. Guise, Coligny parurent sur la scène; et si l'on doit déplorer l'esprit de parti dans lequel la plupart de ces pièces furent faites, elles ont une réelle valeur au point de vue de l'histoire du théâtre. On commençait à traiter des sujets nationaux, et l'art y gagna quelque indépendance, si l'on peut appeler art le vague instinct qui s'éveillait alors.

Pierre Larivey, qui appartient à la seconde moitié du XVIe siècle, était fils, dit-on, d'un certain Giunti, Florentin venu à Troyes, on ne sait trop pourquoi ni comment, et son nom de Larivey (l'arrivé) est peut-être emprunté au nom de Giunti (les arrivés). Toujours est-il que Larivey posséda de bonne heure la connaissance de la langue italienne, et qu'il publia d'abord la traduction des *Facétieuses nuits du seigneur Straparole;* il fit paraître aussi la *Filosofie fabuleuse*, ouvrage tiré des *Discorsi degli animali* de Firenzuola, et de la *Moral filosofia* de Doni; enfin il donna au public ses *Six premières comédies facétieuses*, toutes d'après l'italien. Plus tard trois autres comédies de lui virent encore le jour, et il en annonça trois autres restées au fond de son portefeuille; mais celles-là ont été perdues. Les héritiers de l'auteur n'ont pas voulu se charger sans doute des frais d'impression. Les neuf pièces que

Larivey a habillées à la française, car il les arrangeait à sa fantaisie, sont :

Le *Laquais*, tiré du *Ragazzo* de L. Dolce;

La *Veuve*, tirée de la *Vedova* de Niccolo Buonaparte;

Les *Esprits*, tirés de l'*Aridosio* de Lorenzino de Médicis;

Le *Morfondu*, tiré de la *Gelosia* de Grazzini;

Les *Jaloux*, tirés de *I. Gelosi* de Vincent Gabiani;

Les *Escolliers*, tirés de la *Zecca* de Razzi;

La *Constance*, tirée de la *Gostanza* de Razzi;

Le *Fidèle*, tiré du *Fidele* de L. Pasqualigo;

Les *Tromperies*, tirées de *Gl' inganni* de N. Secchi.

On voit que la part d'originalité de Larivey n'est pas très grande; mais ce qui est bien à lui, c'est son style net et ferme, d'une bonne tenue, qui n'a rien de champenois. C'est du meilleur français de l'époque; c'est la façon d'écrire à laquelle Molière, qui a fait de nombreux emprunts à Larivey, donnera plus de force et de vivacité.

Les comédies de Larivey furent appréciées de son temps, et probablement représentées; le succès en fut constaté par plusieurs éditions. Il est certain que l'auteur jouissait, de son vivant, d'une belle réputation. Nous en avons pour preuve les vers de Guillaume Chasble, Chartrain dont un sonnet nous apprend que Larivey était poète aussi, et qu'il traduisit des auteurs latins sérieux.

Larivey, dans sa dédicace à maître d'Amboise, avocat au parlement, explique pourquoi il a usé de la prose et non des vers selon l'usage, « parce qu'il m'a semblé que le commun peuple, qui est le principal personnage de la scène, ne s'estudie tant à agencer ses paroles qu'à publier son affection, qu'il a plutost dicte que pensée. » Il a raison. Le vers ne convient qu'à la comédie élevée jusqu'à l'idéal; le langage de la poésie ne sied pas aux personnages mis en scène par Larivey, et au nombre desquels on trouve ces messagères d'amours qui ont provoqué la colère du poète Regnier et que Molière a le bon goût de laisser

dans la coulisse. La vieille qui cherche à séduire Agnès ne paraît pas sur la scène, mais Larivey, moins scrupuleux, étale ces tableaux du vice, que la *Célestine* avait appris à ne pas voiler. Larivey, dont les comédies de Machiavel et de l'Arétin avaient fait les délices, tout chanoine qu'il était, car il était chanoine en l'*église royalle et collégialle* de Saint-Estienne de Troyes, ne se scandalise pas pour si peu, et le *Laquais*, sa première comédie, contient les détails les plus scabreux, sans qu'il ait l'air de s'en douter. La vieille comédie ne demandait la moralité qu'à l'intention finale; elle permettait toute liberté aux détails.

La conscience de Pierre Larivey était si parfaitement tranquille de ce côté, que, dans la dédicace dont nous venons de parler, il signale en ces termes le but qu'il se propose : « Toutefois, considérant que la comédie, vray miroüer de nos œuvres, n'est qu'une morale filosofie, donnant lumière à toute honneste discipline, et par conséquent à toute vertu, ainsi que le tesmoigne Andronique, qui premier l'a fait voir aux Latins, j'en ai voulu jetter les premiers fondemens, où j'ai mis comme en bloc divers enseignemens fort profitables, blasmant les vitieuses actions et louant les honnestes, affin de faire cognoistre combien le mal est à éviter, et avec quel courage et affection la vertu doit être embrassée pour mériter louange, acquérir honneur en ceste vie et espérer non seulement une gloire éternelle entre les hommes, mais une céleste recompense après le trespas, et voylà pourquoy mon intention a esté, en ces populaires discours, de representer quelque chose sentant sa vérité, qui peust, par un honneste plaisir, apporter, suyvant le precepte d'Horace, quelque profit et contentement ensemble. » Ce que dit là le bon Larivey, combien d'autres auteurs l'ont répété dans leurs préfaces, sans que leurs intentions aient été mieux remplies que les siennes ! Combien il serait facile de prouver que beaucoup de pièces, fort méritantes d'ailleurs, ont plus aidé à la dissipation qu'à la correction des mœurs !

Mais ne chicanons pas trop Larivey, qui a suivi les mœurs

de son siècle, très peu rigoureux en matière de bienséance dramatique. L'intrigue de la *Veuve*, comme celle du *Laquais*, ne serait pas admissible de nos jours; et encore, on assure que Larivey a supprimé plusieurs scènes et adouci les peintures de Niccolo Buonaparte, citoyen de Florence (1). Il s'agit d'un mari qui croit avoir perdu sa femme dans un naufrage, et qui la retrouve chaste et fidèle; mais cette intrigue se complique de jeunes gens peu timorés et de filles séduites, de vieillards libertins, du personnage de la messagère d'amours (il y a aussi des messagers), et de celui de la courtisane, autre personnage qui figure dans presque toutes ces pièces avec une rare effronterie. Il est impossible de décrire honnêtement tout ce qui se passe dans les scènes nocturnes dont cette comédie est remplie avant la reconnaissance de l'épouse et de l'époux. C'est un enchevêtrement de situations à côté desquelles les *Contes de La Fontaine* paraissent d'une excessive innocence. Il est à remarquer que les filles jouent un rôle passif dans ces comédies; l'auteur ne les montre pas, par un sentiment de pudeur dont il faut lui savoir gré; mais leurs actions ne témoignent guère en faveur de leur éducation.

Les *Esprits*, imités de Plaute et de Térence, ont fourni des situations à l'*Avare* de Molière, et au *Retour imprévu* de Regnard. Le vieillard des *Esprits*, auquel on a dérobé sa bourse, se lamente comme celui de Molière, et les mêmes équivoques qui ont lieu à propos de la cassette et de la fille enlevée avaient déjà fait rire le public du temps de Larivey. Il est vrai que ce quiproquo avait déjà amusé le public romain du temps de Plaute, mais on verra que Molière et Larivey procèdent de la même façon.

(1) Nous avons pris garde que la *Vedova* de Niccolo Buonaparte, publiée à Florence en 1592 (réimpression de l'édition de 1568), avait eu pour éditeur un Filippo Fiunti qui était évidemment de la famille de Larivey. La *Vedova* fut réimprimée en 1804 à Paris, lorsque le nom des descendants de Niccolo Buonaparte s'illumina d'une si éclatante splendeur.

SEVERIN. — Qui est là ?

RUFFIN. — Amys.

SEVERIN. — Qui me vient destourner de mes lamentations ?

RUFFIN. — Seigneur Severin, bonnes nouvelles !

SEVERIN. — Quoy ! elle est trouvée ?

RUFFIN. — Oy.

SEVERIN. — Dieu soit loué ! Le cœur me saute de joie.

RUFFIN. — Voyez, il fera ce que vous voudrez.

SEVERIN. — Pense si ces nouvelles me sont agréables. Qui l'avoit ?

RUFFIN. — Le savez-vous pas bien ? C'est moy.

SEVERIN. — Eh ! que faisois-tu donc de ce qui m'appartient ?

RUFFIN. — Devant que je la livrasse à Urbain, je l'ai eue quelque peu en ma maison.

SEVERIN. — Tu l'as donc baillée à Urbain ? Or, fay te la rendre et me la rapporte, ou tu la payeras.

RUFFIN. — Comment voulez-vous que je me la fasse rendre, s'il ne veut pas la quitter ?

SEVERIN. — Ce m'est tout un, je n'en ay que faire ; tu as trouvé deux mille escus qui m'appartiennent, il faut que tu me les rendes ou par amour ou par force.

RUFFIN. — Je ne sais ce que vous voulez dire.

Ce sont là d'éternelles plaisanteries d'un effet sûr, et dernièrement encore le public du Gymnase se pâmait d'aise à propos d'une équivoque semblable dans le *Chapeau d'un horloger*. La cassette s'y trouve remplacée par une horloge.

La scène de Molière est beaucoup plus comique dans la forme et dans le fond, car il s'agit de la propre fille d'Harpagon, et là il n'est question que de la maîtresse du fils de Severin. Le dénouement des deux pièces est le même : Severin, auquel on rapporte ses écus, se montre sur tout le reste de bonne composition, comme Harpagon. Maître Josse, le sorcier, qui vient pour chasser les esprits que Severin croit dans sa maison, et qui s'entend avec ces prétendus diables pour extorquer un anneau au

vieil avare, est, dans la pièce primitive, un certain ecclésiastique, *San Jacome;* mais Larivey, eu égard à sa position de chanoine, crut devoir le transformer en sorcier. Les vieilles comédies italiennes ne respectaient aucunement l'habit sacerdotal, et c'était la faute de quelques-uns de ceux qui le portaient et qui se mêlaient d'une foule d'intrigues dont la religion avait à souffrir. Les auteurs comiques étaient dans leur droit.

Le *Morfondu*, les *Jaloux*, les *Escolliers* ont la même allure que les comédies que nous venons de mentionner, et les femmes n'y sont pas représentées avec plus d'avantages. On dirait d'une paraphrase des *Quinze joies du mariagè :* les auteurs du XV[e] et du XVI[e] siècle sont mysogynes, comme on accusait Euripide de l'être. Voici de quelle façon Anastase, dans les *Escolliers*, traite ce sexe charmant, après s'être querellé avec lui : « Mon Dieu! que ces femmes sont arrogantes et audacieuses ! Il leur est advis qu'elles sont plus sages que Salomon, et que personne ne les peut reprendre. Le diable ne durerait pas avec elles quand elles ont leur chaperon coiffé de travers, tant elles sont de mauvaise nature. Il est advis à une femme qui se void un peu plus riche que son mari qu'elle doibt tout manier et que le gouvernement lui appartient, de façon que le pauvret n'ose dire un mot qu'elle ne lui en respondent mille, avec toutes les injures dont elle se pourra adviser, comme : Que ferais-tu sans moy, coquin? les poux te mangeraient. Mais à tels hommes qui endurent les choses de leurs femmes, il serait bon qu'elles fissent encore pis, puisqu'ils n'ont que le seul masque d'homme. »

Afin de réconcilier un moment Larivey avec les dames, recommandons-leur la lecture de la comédie intitulée *la Constance*, où se trouve un magnifique éloge de leur fidélité. Elles y verront une femme qui, mariée contre son gré, force pendant dix années son mari à la traiter en sœur et non en épouse, parce qu'elle avait fait serment d'être à un autre qu'à lui; elles y verront ce mari chercher son rival, non pour le tuer, mais pour l'amener à sa femme, et la résigner entre ses mains par un divorce géné-

reux. Voilà, je l'espère, d'héroïques sentiments, bien faits pour obtenir le pardon de notre auteur.

Cette comédie de la *Constance*, dans laquelle le rôle de la jeune dame, qui s'appelle Constance et qui donne son nom à la pièce, et les rôles des deux rivaux sont conçus et exécutés avec une certaine élévation poétique, semble une comédie romanesque à la façon de Shakspeare; elle est très originale et très curieuse. On y trouve fort bien tracé aussi un personnage de pédant, dont le discours est émaillé de citations latines appropriées aux événements. Ce personnage n'est pas rare dans les anciennes comédies, et il figure plusieurs fois dans celles de Larivey.

On croirait, en lisant le *Fidète*, que Larivey s'est repenti d'avoir consacré à la gloire des femmes ce beau portrait de Constance, et qu'il s'est empressé d'offrir un contraste en le faisant suivre de celui de Victoire, la plus trompeuse des créatures humaines. Oh ! c'est alors que triomphe la mauvaise opition que le XVIe siècle a des femmes. Les femmes ne sont à ses yeux qu'artifice et déception.

Il est bon de faire observer, pour diminuer la valeur de ces continuelles injures, que ce sont les maris contrariés ou les amants abandonnés qui s'expriment ainsi sur le compte des femmes, et que les vrais amoureux sont, au contraire, tout confits en douceur, et ne voient que des anges dans les objets de leur affection. Comme le but de la comédie est aussi presque toujours d'arriver à un mariage, il ne faut pas trop prendre au sérieux ces fureurs jalouses; mais nous tenons à montrer que le caractère de la comédie du XVIe siècle était la guerre déclarée à la femme, qu'Érasme ne se gênait pas pour appeler *un animal extravagant, impertinent, mais qui plaît et fait rire.*

Du reste, si la Victoire de Larivey mérite qu'on dise d'elle tout le mal possible, le *Fidèle* n'est pas taillé non plus sur un fort beau patron. Trahi par sa maîtresse, il ne songe à rien moins qu'à la faire périr, et comme il ne veut pas prendre la responsa-

bilité de l'action, il raconte au mari (car Victoire est mariée) les trahisons de la dame, et il l'engage à se débarrasser d'elle par le moyen d'un poison anodin. Victoire l'apprend, et elle n'a pas de peine à faire revenir à elle son amoureux, qui se hâte aussitôt de rendre toute sécurité au mari. L'auteur a fait passer dans cette comédie un caractère emprunté à l'antiquité, celui de la sorcière qui prépare les philtres amoureux, de la Canidie des poètes latins : elle s'appelle Méduse, et c'est une variété de la messagère d'amour. Telles étaient les intrigues qui plaisaient à nos bons aïeux, et la comédie ne prit qu'avec Molière cette hauteur de raison, cette élévation de sens, qui la firent adopter universellement comme le code des honnêtes gens et le manuel des gens de goût.

Le conseiller Matthieu, auteur d'une *Clytemnestre* et d'une *Esther* parfaitement ridicules, n'est guère connu que par quatre vers de Molière mis dans la bouche de son Gorgibus. Il avait fait les Tablettes de la vie et de la mort, dans le genre des quatrains de Pibrac.

Jean de Beaubreuil, qui composa un *Régulus*, sans observer les règles des unités de temps et de lieu qui commençaient à s'établir, s'éleva dès lors contre ce joug trop rigoureux ; « Au demeurant, dit-il au lecteur, pour causes de longs intervalles de temps qui sont en l'histoire de Régulus, si, pour te la mieux faire entendre, j'ai voulu que les cinq actes (qui parfont la tragédie) ne fussent étroitement compassés à la forme de quelques tragiques trop *superstitieux*, qui ont pensé qui ne falloit représenter en la tragédie autre chose que ce qui se pouvoit passer en un jour. » Le mot *superstitieux* est charmant. Nous verrons Corneille réclamer lui-même contre cette superstition.

Le théâtre commençait à se livrer aux imbroglios qui se passaient presque toujours la nuit, ce qui ajoutait habituellement une obscurité de plus au sujet. On vit paraître Hardy, le plus fécond de nos auteurs dramatiques ; on évalue à huit cents les productions de sa muse tragique. Le lecteur aurait lieu de

s'effrayer si notre intention était de passer ce lourd bagage en revue; mais d'abord il ne nous reste que quarante et une pièces de Hardy, et puis, dans ce nombre, il n'en est vraiment pas qui méritent d'être citées spécialement: elles sont toutes d'une conduite très défectueuse et d'une versification peu châtiée; leur mérite est d'avoir plus d'intérêt que les autres œuvres dramatiques du temps. Alexandre Hardy, qui ouvre le XVII[e] siècle, quoique deux mille vers ne lui coûtassent que vingt-quatre heures, ou peut être à cause de cette facilité, montre une nature moins poétique que celle des écrivains de la Pléiade, qui étaient des poètes *prime-saultiers*, pour nous servir d'une expression de Montaigne. Jusqu'à Théophile de Viaud, on n'en retrouve plus; encore Théophile est-il beaucoup plus poète dans ses odes ou dans ses élégies que dans sa tragédie de *Pyrame et Thisbé*, dont nous parlerons tout à l'heure.

Dans la pièce des *Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*, tirée du roman d'Héliodore, et qui enchanta la jeunesse de Racine, Hardy offre de curieuses expressions, tout à fait dignes de ses prédécesseurs. Théagène, essayant de vaincre les froideurs de Chariclée, s'écrie :

> Craindre le repentir! Eh! pourquoi donc, mauvaise,
> M'eslis-tu pour époux? Que deviendra ma braise?

La *braise* de Théagène est un échantillon du style ordinaire de Hardy. Il ne s'inquiétait guère des unités non plus. Nous n'oserions citer les vers d'une certaine *Lucresse* de Hardy, dont le second titre était *l'adultere puni*. Mais les amateurs qui désirent connaître jusqu'à quel point s'élevait dans ce temps la licence du théâtre, peuvent consulter cette pièce et rechercher la tirade qui commence par ce vers et que débite le mari d'une Lucrèce bourgeoise :

> O cieux, ô cieux! la louve à son col se pendant
> . . . .

Dans une pièce de Hardy, une femme, apprenant que son

amant lui manque de foi, l'appelle *athée*... Le mot est expressif, et la passion ne peut guère aller plus loin.

Lassé, sans doute, de faire parcourir le monde à ses héros, un jour il entreprit la *Gigantomachie* ou la guerre des géants contre les dieux ; les actes se passaient tour à tour sur la terre et dans le ciel. « Il était venu dans un siècle, dit Guerret, où l'on ne se piquait pas beaucoup d'entendre la poétique d'Aristote : on ne trouvait point à redire qu'un même personnage vieillît de quarante ans en vingt-quatre heures, que sa barbe et ses cheveux blanchissent dans l'intervalle de deux actes, et pût, entre deux soleils, passer de Rome à Paris ; et c'était faire une comédie que de mettre une vie de Plutarque en vers. » A cette époque, Shakspeare employait le même procédé; mais il avait une chose de plus que Hardy, le génie. A propos d'Aristote, disons qu'il n'a jamais mentionné l'unité de lieu et qu'il n'a parlé qu'à peine de l'unité de temps. Hardy n'était point un ignorant, il entendait le grec et le latin, mais il n'en écrivait pas mieux le français.

Théophile composa une tragédie de *Pyrame et Thisbé;* elle eut un grand succès, et, malgré les vers ridicules qu'on peut relever dans cette pièce, et dont Boileau s'est moqué avec raison, on y trouve une grande supériorité sur les poèmes de Hardy. On sait les malheurs de Théophile; ses dérèglements le conduisirent à deux pas de la potence. Il est vrai que Théophile était un peu huguenot et que les jésuites, le père Garasse surtout, lui firent faire son procès beaucoup plus à cause de ses impiétés que des vers érotiques et cyniques qu'on lui attribuait. Les accusations portées contre Théophile sont vraiment curieuses. S'il se plaint que la peine amoureuse le fait souffrir comme un damné, impiété! S'il a dit qu'ayant vu sa maîtresse entrer dans une église, il a cru être dans le temple de l'amour, impiété! S'il prétend que Dieu, en le rendant si malheureux, se venge sur lui de la mort de son Fils, c'est à dire de la méchanceté des hommes, impiété! Toutes ces impiétés lui valurent deux ans de prison, un bannis-

sement, et finalement causèrent sa mort, par suite des infirmités contractées dans un obscur et humide cachot.

Théophile était un poète de talent et un prosateur qui tint tête à Balzac, et qui même, dans une lettre célèbre dirigée contre cet écrivain, dont le style était préférable à son caractère, triomphe de lui sur tous les points. On ne connaît guère Théophile en général que par deux vers de sa tragédie de *Pyrame* et *Thisbé*.

Ha ! voicy le poignard qui du sang de ce traistre
S'est souillé laschement ; il en rougit le traistre.

Vers insérés dans tous les cours de littérature et qui sont dans le goût métaphorique du temps comme la *teinture* de Rodrigue.

Théophile doit être lu. Il mourut à trente-six ans. Il a laissé des poésies pleines de grâce. On aurait pu l'appeler comme Remy Belleau, le poète de la nature.

Ce dernier, auteur de la comédie *la Reconnue*, réussit moins, comme Théophile, dans le genre dramatique que dans la poésie légère ; Remy Belleau, l'un des poètes de la Pléiade, était doué d'une grâce charmante. On lui doit de jolis vers sur le mois d'avril. Il écrivit encore un livre sur les pierres précieuses, ce qui donna lieu à cette épitaphe :

Ne taillez, mains industrieuses,
Des pierres pour couvrir Belleau :
Lui-même a taillé son tombeau
Dedans ses pierres précieuses.

Baïf traduisit *l'Antigone* de Sophocle, *l'Eunuque* de Térence, et le *Miles gloriosus* de Plaute ; mais Baïf, comme les autres poètes de la Pléiade, eut plus de bonheur dans les poésies qu'on appelle fugitives, et qui durent quelquefois plus que les autres : il se distingua également dans les poésies latines. Le cardinal Du Perron se montre un peu sévère lorsqu'il dit : « Baïf, fort bon homme, mais fort mauvais poète. » Il est à croire que le cardinal Du Perron, qui n'est pas un très bon poète lui-même, parlait seulement des traductions de Baïf.

Mayret vint, et la gloire de cet auteur fut grande. Sa *Sophonisbe*, dont le succès eut tant d'éclat, et qu'on opposa encore à la vieillesse de Corneille, lorsque celui-ci traita à son tour cet inépuisable sujet, est loin d'être un chef-d'œuvre, mais elle renferme des beautés jusqu'alors inconnues. Il y a une certaine énergie dans les caractères, qui n'a pas été sans influence sur l'auteur de *Nicomède* et sur celui de *Mithridate*. Le prince de Pont a quelques traits de Syphax. Le style de Mayret s'essaie à la noblesse, et il atteint quelquefois son but. Cependant Mayret, comme les autres auteurs de son temps, est souvent rempli de pointes et d'antithèses.

Mayret n'observait pas très scrupuleusement les bienséances; aussi un critique a-t-il reproché à sa Sophonisbe d'être une femme de *médiocre vertu*, et à ses deux confidentes de mériter d'être mises aux repenties. Mais c'est surtout dans les *Galanteries du duc d'Ossonne* que Mayret a donné carrière à ses audaces licencieuses. Que l'on se figure un conte de La Fontaine en action; celui de *la Courtisane amoureuse*, par exemple. L'auteur, malgré cela, dans son épître dédicatoire, assure que « les plus honnêtes femmes fréquentaient cette comédie avec aussi peu de scrupule et de scandale que le jardin du Luxembourg. » Cela ne faisait pas l'éloge du jardin du Luxembourg.

La *Sylvie* de Mayret fit beaucoup de bruit; elle fut suivie de l'*Amaranthe* de Gombaud. Les Bergeries de Racan, l'ami de Malherbe, avaient donné naissance à ces pastorales. Beauchamps, dans ses excellentes recherches sur les commencements de notre théâtre, les divise en trois âges : le premier, d'Étienne Jodelle à Robert Garnier (de 1521 jusqu'à 1573); le second, depuis Robert Garnier jusqu'à Alexandre Hardy (de 1573 jusqu'à 1662); le troisième, depuis Alexandre Hardy jusqu'à Pierre Corneille (de 1662 jusqu'à 1637), période que nous allons actuellement parcourir.

CHAPITRE TROISIÈME.

ROTROU, GEORGES DE SCUDÉRY, DU RYER, BOIS-ROBERT, RACAN, BENSERADE, DESMARETS, TRISTAN-L'HERMITE, LA CALPRENÈDE, PUJET DE LA SERRE, COLLETET, BOYER, SCARRON, BERGERAC, CLAUDE DE L'ESTOILE. — ORIGINE DES INFLUENCES ESPAGNOLES ET ITALIENNES.

Rotrou mérite d'être étudié avec soin parmi cette foule de poètes prédécesseurs de Corneille, non moins à cause de son talent supérieur que par égard pour son caractère. Rotrou, plus jeune que Corneille de quelques années, l'avait précédé dans la carrière dramatique, et Corneille l'appelait même son père; mais le fils ne tarda pas à laisser le père derrière lui. Rotrou se piqua d'honneur en voyant les succès de son élève, qu'il reconnut bien vite à son tour pour son maître : mais tout fier d'avoir aidé à développer ce puissant génie, il célébra, même avant *le Cid*, les œuvres de son heureux rival. La jalousie n'entrait pas dans son cœur. Le dévouement qui enleva Rotrou du monde à l'âge de quarante ans, lorsqu'il était dans toute la force de son esprit, prouve l'énergie et la générosité du caractère de ce poète. C'est un trait digne des héros de Plutarque : l'âme de Rotrou s'était trempée aux sources de l'antiquité.

Rotrou était lieutenant particulier et civil, assesseur criminel

et commissaire examinateur au comté et bailliage de Dreux ; il remplissait sa charge avec tant d'assiduité et de zèle que l'exercice de cette fonction l'empêcha d'être nommé de l'Académie française, parce qu'il fallait, pour être admis dans cet auguste corps, avoir sa demeure fixe à Paris. Une maladie épidémique d'une grande malignité se déclara soudainement à Dreux : trente personnes mouraient par jour. Les plus notables habitants fuyaient la ville pestiférée. Rotrou avait à Paris un frère qui lui écrivit pour le supplier de quitter Dreux et de venir le rejoindre. Le maire de la ville était mort, le lieutenant général était absent, le soin de veiller sur les besoins de ses concitoyens était confié au poète ; il ne voulut pas déserter son poste : cette lâcheté n'était pas faite pour lui. Pénétré du sentiment de ses devoirs, il répondit à son frère que sa présence était nécessaire à son pays, et qu'il y resterait tant qu'il serait de quelque utilité. Sa lettre se terminait par ces admirables mots : « Ce n'est pas que le péril où je me trouve ne soit fort grand, puisqu'au moment où je vous écris les cloches sonnent pour la vingt-deuxième personne qui est morte aujourd'hui. Ce sera pour moi quand il plaira à Dieu ! » Les cloches peu de temps après sonnèrent en effet pour lui.

Un tel homme était bien né pour instruire le grand Corneille, la Providence semble l'avoir choisi exprès ; ce devait être entre eux un échange de grandes pensées et de nobles sentiments. Corneille parla toujours de Rotrou avec vénération.

Le premier ouvrage de cet auteur, ayant pour titre *l'Hypocondriaque* ou *le Mort amoureux*, eut un beau succès malgré sa faiblesse ; Rotrou, qui sentait bien sa défectuosité, alla au devant des censeurs dans l'argument de sa pièce, lorsqu'il la fit imprimer. *Il y a d'excellents poètes, mais non pas à vingt ans*, dit-il : Rotrou avait alors dix-neuf ans. Il s'était mis à versifier dès l'âge de quinze ans : ce sont ces dispositions précoces qui lui firent prendre rang au théâtre avant Corneille, son aîné. Rotrou traduisit plusieurs pièces du théâtre espagnol, dont la vogue

commençait, et plusieurs pièces du grec et du latin, selon le goût de ses prédécesseurs; mais ses essais n'ont pas une grande valeur, quoique bien au dessus des œuvres des poètes du temps, par la solidité des vers et par la force des pensées. Nous devons signaler son *Hercule mourant*, où la passion s'exprime avec une véhémence très dramatique. Une scène nous a paru surtout bien prise dans les mouvements du cœur : Hercule a porté son inconstance aux pieds de la jeune Iole, et la jalousie exerce ses ravages dans l'âme de Déjanire. Furieuse, elle épie l'infidèle, et prépare sa cruelle vengeance. En ce moment Iole, qui aime Arcas et non Hercule, vient implorer sa rivale elle-même contre l'amour du héros; mais Déjanire est trop irritée pour pouvoir l'entendre de sang-froid : elle ne l'accueille pas avec la reconnaissance que mérite une confidence pareille; la vue de sa rivale la transporte de colère; elle ne pense qu'aux funestes charmes qui ont détourné d'elle Hercule : au lieu de remercier Iole, elle l'accable d'injures, elle la traite avec un profond mépris.

Quoique le style de Rotrou soit en général celui de la tragédie, on y trouve des trivialités, et quelquefois on y remarque des vers d'élégie, comme chez les autres poètes de l'époque. Dans *Hercule mourant*, par exemple, Déjanire abandonnée s'écrie :

> Le temps, qui forme tout, change aussi toutes choses;
> Il flétrit les œillets, il efface les roses,
> Et les fleurs dont jadis mon visage fut peint
> Ne sont plus à tes yeux qu'un triste et pâle teint.

Segrais n'eût pas écrit autrement. La muse de Rotrou se laissait aller trop souvent aussi à la licence du temps, et dans sa *Céliane* il y a des scènes d'une telle privauté que Fontenelle est obligé de les traiter de profanes, tout en voulant justifier quelques écarts de Corneille.

La tragi-comédie de *Laure persécutée* est pleine d'intérêt; l'intrigue en est romanesque, mais spirituelle; l'amour l'échauffe

d'une vive ardeur. Cette pièce aurait peut-être encore du succès. Laure, jeune beauté adorée par Oranthée, fils du roi de Hongrie, et qui répond à sa tendresse, n'a pas un rang égal au sien. Le roi s'oppose au mariage de son fils, auquel il veut faire épouser une infante. Pour arriver à son but il essaie de perdre Laure auprès de son fils, tandis que, sous un autre nom, Laure, qu'il n'a jamais vue, le séduit à son tour. Le roi, qui découvre cette ruse, est plus furieux que jamais; une demoiselle de Laure, toute semblable à sa maîtresse, et un certain Octave, gentilhomme d'Oranthée, amoureux de Laure, se prêtent aux volontés du roi. Lydie, après avoir pris les vêtements de Laure, recevra les hommages d'Octave aux yeux d'Oranthée abusé; moyen tiré des vieux auteurs et que Shakspeare a employé dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Octave, quoique l'ami d'Oranthée, accepte ce rôle odieux. Une chose remarquable, c'est que le roi, qui se sert de lui, n'en exprime pas moins avec beaucoup d'énergie le sentiment de mépris que cette bassesse de courtisan lui inspire :

Voilà de ces flatteurs dont une cour abonde,
Que l'intérêt gouverne au gré de tout le monde;
Ennemis du repos, amis du changement,
Lâches et résolus à tout événement.
Telles gens toutefois approchent des couronnes,
On se sert de leur vie, et l'on hait leurs personnes.

C'est le style de Corneille.

Le prince, toujours épris, malgré la scène d'infidélité dont on l'a rendu témoin, ne peut en croire ses yeux; il désire, en véritable amant, avoir une explication avec sa maîtresse. Octave, qui sait ce que c'est qu'une explication, craint que la fourberie ne se découvre; pour détourner Oranthée de cette idée, il lui trace un tableau très vrai de la faiblesse des amants. Nous tenons presque inutile d'ajouter que Laure est reconnue princesse; et le roi de Hongrie, déjà touché de ses charmes et de son esprit, l'accepte avec beaucoup de joie pour sa belle-fille, en épousant lui-même, afin de concilier tout, l'infante destinée à son fils.

Don Bernard de Cabrere, voilà encore un sujet heureux dont Rotrou a su tirer un parti avantageux. Don Lope de Lune, brouillé avec la fortune, malgré la rime et aussi malgré la raison, est un vaillant soldat, un des plus fermes soutiens du trône de don Pèdre d'Aragon; mais le malheur veut que toutes ses belles actions ne profitent jamais à leur auteur. Il est né sous une fâcheuse étoile; toujours quelqu'un se trouve placé en travers de ses espérances, et obtient le prix qu'il désire et qu'il mérite. Don Bernard de Cabrere, son ami, est doué, au contraire, de la plus heureuse chance; tout lui réussit : en noble compagnon, il essaie de faire partager son bonheur à don Lope de Lune, mais il ne peut conjurer le funeste destin de celui-ci. Lorsque don Bernard fait devant le roi l'éloge du vaillant capitaine son ami, le roi s'endort, et ne se réveille que pour accorder à don Bernard, et non à don Lope, des marques de sa bienveillance. Don Lope n'est pas plus fortuné en amour : il croit avoir touché le cœur de Violante, la fille du roi; et celle qui lui envoie des messages amoureux n'est autre qu'une vieille camériste, dont le portrait est grotesquement tracé par un valet railleur. On n'est pas plus malheureux que ce pauvre don Lope de Lune; son valet Lazarille finit par ne vouloir plus le servir, en voyant une hostilité si déclarée de la part de la fortune. Don Lope de Lune prend le parti de quitter la cour d'Aragon, en la maudissant, pendant que don Bernard de Cabrere parvient à faire pénétrer le nom de son ami dans les oreilles du roi.

Le véritable Saint-Genest offre l'histoire de ce comédien, qui se fit chrétien en jouant un rôle de martyr. Voici ce que rapporte l'abbé Fleury au sujet de Saint-Genest, dans son histoire du christianisme : « L'empereur Dioclétien était venu à Rome célébrer la vingtième année du règne de Maximilien Herculus. On peut rapporter à ces réjouissances le martyre de Saint-Genest. Il était comédien, et jouant sur le théâtre devant l'empereur et tout le peuple, il se coucha comme s'il eût été malade et dit : « Ah! mes amis, je me sens bien pesant, je voudrais être sou-

lagé. » Les autres répondirent : Comment te soulagerons-nous? Veux-tu que nous te fassions raboter pour te rendre plus léger? — Insensés! je veux mourir chrétien. — Pourquoi? dirent-ils. — Afin qu'en ce grand jour Dieu me reçoive comme un fugitif. » On fit venir un prêtre et un exorciste, c'est à dire des comédiens qui en faisaient les personnages. S'étant assis près de son lit, ils lui dirent : « Mon enfant, pourquoi nous as-tu envoyé quérir? » Genest fut changé tout d'un coup par inspiration divine, et leur répondit sérieusement : « Parce que je veux recevoir la grâce de Jésus-Christ et renaître pour être délivré de mes péchés. » Ils accomplirent les cérémonies du baptême, et quand on l'eut revêtu d'habits blancs, des soldats le prirent en continuant le jeu et le présentèrent à l'empereur pour être interrogé comme martyr.

« Alors il parla ainsi du lieu élevé où il était : « Écoutez, empereur et toute la cour, les sages et le peuple de cette ville : toutes les fois que j'ai seulement ouï nommer un chrétien, j'en ai eu horreur, et j'ai insulté à ceux qui persévéraient dans la confession de ce nom. J'ai détesté mes parents mêmes et mes alliés, à cause du nom de chrétien, et j'ai méprisé cette religion jusqu'à m'informer exactement de ses mystères pour vous en divertir. Mais quand l'eau m'a touché, et quand j'ai été interrogé, j'ai répondu que je croyais; j'ai vu une main qui venait du ciel, et des anges lumineux au-dessus de moi; ils ont lu dans un livre tous les péchés que j'ai commis depuis mon enfance, les ont lavés dans la même eau dont j'ai été arrosé en votre présence, et m'ont ensuite montré le livre plus blanc que la neige. Vous donc, maintenant, grand empereur, et vous, peuple qui avez ri de ces mystères, croyez avec moi que Jésus-Christ est le véritable Seigneur, qu'il est la lumière et la vérité, et que c'est par lui que vous pouvez obtenir le pardon. » L'empereur Dioclétien, indigné de ces paroles, le fit battre à coups de bâton, et on le mit entre les mains du préfet Plautius pour le contraindre à sacrifier. »

Ce récit très intéressant contient le sujet de la tragédie de Rotrou. Ce sujet, extrêmement dramatique et curieux, avait été traité avant Rotrou par M. Desfontaines, sous le titre de l'*Illustre comédien*, ou *le Martyre de Saint-Genest*, et c'est là ce qui fit sans doute que Rotrou intitula sa pièce le *Véritable Saint-Genest*. C'est là le titre de cette tragédie telle qu'elle a été imprimée chez Toussaint Quinet, au palais, en 1647. C'est une conception singulière et hardie que celle de Saint-Genest ; il est vrai qu'elle vint après *Polyeucte*, le plus magnifique ouvrage de Corneille, mais on ne doit pas moins savoir gré à Rotrou de s'être saisi de son sujet avec une puissance toute lyrique, sauf quelques détails naïfs, langes de son époque dont il ne s'était pas aussi complétement débarrassé que Corneille.

Saint-Genest répétant son rôle et entendant les anges lui donner, en quelque sorte, la réplique, et l'encourager à embrasser la religion chrétienne, comme le personnage qu'il va représenter ; Saint-Genest éprouvant sur le théâtre l'action de la grâce devant Dioclétien et toute la cour, offre un caractère merveilleux, bien rendu par le poète. Il est à regretter seulement que la cérémonie du baptême ne s'accomplisse pas sur la scène, et qu'on ne voie pas, comme dans la légende, Saint-Genest revêtu des habits blancs et touché par l'eau, sentir en lui aussitôt la manifestation céleste ; l'effet aurait été plus grand. Le mérite de l'œuvre de Rotrou est moins, excepté l'idée première, dans la combinaison dramatique que dans l'éloquence des sentiments et des idées. La pensée est toujours forte, le vers est énergique. Citons pour preuve ces vers par lesquels Dioclétien, après avoir opposé à l'obscure naissance dont se plaint Maximin, qu'il associe à l'empire, les exemples fameux des Cyrus et des Sémiramis, partis de bas pour arriver haut, ajoute :

Et moi-même enfin, moi, qui, de naissance obscure,
Dois mon sceptre à moi-même et rien à la nature,
N'ai-je pas lieu de croire en cet illustre rang
Le mérite dans l'homme et non pas dans le sang ?

Nous avons parlé de la naïveté des détails, et les *mystères* en effet n'ont rien de plus ingénu que la fin du troisième acte. Saint-Genest arrête brusquement l'action pour se plaindre à Dioclétien du bruit qui se fait dans la coulisse : les courtisans, dit-il, font la cour à ses actrices, et leurs voix couvrent la sienne; il lui est impossible de continuer son rôle. Alors Dioclétien se lève et dit :

Il y faut donner ordre, et l'y porter nous-même;
De vos dames la jeune et courtoise beauté
Vous attire toujours cette importunité!

Ce qui devait fait rire les jeunes seigneurs assis sur les banquettes du théâtre d'alors, qui se reconnaissaient dans les allusions de Saint-Genest.

On sait que la tragédie ou plutôt la tragi-comédie de Rotrou renfermait d'autres allusions, et que le poète trouva moyen d'y placer un généreux éloge de Corneille; il rendit justice *aux veilles d'un grand homme*, et vanta

Ses poèmes sans prix où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain.

Tel était Rotrou, toujours prêt à confesser la supériorité de celui qui l'appelait son père.

Cosroès, roi de Perse, se soutient par la vigueur des caractères. *La Bague de l'Oubli*, imitée de Lope de Vega, a fourni à Legrand l'idée de son *Roi de Cocagne*. Toutes ces pièces sont venues après *le Cid*.

Venceslas mit le comble à la réputation de Rotrou. Nous passons sous silence toutes ses faibles productions, pour ne parler que de celles qui témoignent de sa supériorité sur les autres émules de Corneille. Lorsque Rotrou donna cette tragédie, Corneille, qui avait marché vite, en était déjà à *Héraclius*. *Venceslas* est, du reste, le seul des ouvrages de Rotrou qui se soit maintenu à la scène, et le seul généralement connu; cette pièce est tirée d'une tragédie espagnole de *Francisco de Rojas*, tra-

gédie qui a pour titre : *On ne peut être père et roi*. L'influence de la littérature espagnole était grande en ce moment ; nous la constaterons en parlant du *Cid*.

La tragédie de *Venceslas* a de nombreux défauts ; mais ces défauts sont relevés par la vivacité des passions et par l'énergie du style. La mélancolie du vieux roi Venceslas est sublime comme celle d'Auguste, et plus saisissante encore, car il a à lutter contre ses propres enfants. Le principal défaut de cette tragédie consiste dans une de ces méprises obstinées qui tomberaient devant le plus simple mot d'explication, et qui causent à la longue une certaine impatience. C'est ainsi que le fougeux Ladislas persiste à croire que le duc de Courlande est son rival, en lui fermant la bouche toutes les fois qu'il veut nommer l'objet de sa secrète passion. Cette ignorance presque volontaire le pousse à tuer son propre frère au lieu du duc, dans une rencontre nocturne. On a droit de blâmer aussi le roi, qui, oubliant sa fermeté, pose au dénoûment sa couronne sur la tête du coupable dont le peuple demande la grâce. Qu'il accorde cette grâce, il le peut ; mais remettre le sceptre en des mains teintes du sang fraternel et si promptes à se servir du poignard, cela passe les mesures de la condescendance. Vencelas aurait pu mieux concilier les droits de père et de roi ; il fallait faire entendre raison au peuple de Pologne, et attendre que Ladislas eût expié son crime par un long repentir.

Quoi qu'il en soit, l'impétuosité de Ladislas et les parties vigoureuses du caractère de Venceslas bien nettement accusées, la beauté des sentiments de Cassandre, un peu modelée, du reste, sur la Chimène du *Cid*, ont donné à cette pièce un lustre que le temps n'a pas effacé. Un littérateur du XVIIIe siècle, Marmontel, s'est imposé la tâche d'énerver cette tragédie, sous prétexte de la retoucher ; il a cru devoir remplacer par des banalités les détails abrupts échappés à l'originalité de Rotrou. Un autre littérateur de même ordre, Colardeau, prit part à cette profanation. Lekain eut l'idée de faire retoucher son rôle par

lui. Un jour qu'on jouait à la cour, pour faire pièce à mademoiselle Clairon, Lekain se mit à répondre du Colardeau au Marmontel; et, bien qu'il donnât des répliques exactes à mademoiselle Clairon, il la déconcerta. Les *Venceslas* retouchés en éprouvèrent un échec dont ils ne se relevèrent pas. De quoi s'avisaient MM. Marmontel et Colardeau de vouloir rogner les griffes du lion?

Grimm, dans sa Correspondance littéraire, a appriécié comme elle devait l'être cette audace de Marmontel, qui se permit de châtrer Rotrou. « J'aurais voulu, dit-il, qu'on eût laissé la pièce de *Venceslas* telle qu'elle était avec ses infirmités; elle fait époque dans l'histoire du théâtre français, et il est intéressant de conserver à chaque époque ses marques caractéristiques. Je croirai donc volontiers que M. Marmontel nous a rendu un mauvais office, et qu'il a formé une entreprise de mauvais goût en habillant la tragédie de Rotrou à la moderne. Cette remarque ne peut se faire que pour ceux qui ont véritablement du goût; eux seuls peuvent sentir que dans les hommes de génie tout est précieux, jusqu'aux défauts, et que c'est une sottise de vouloir les corriger » Cette remarque de Grimm est pleine de sagacité : seulement, la tragédie de *Venceslas* ne fait pas époque comme il le dit, parce qu'elle est postérieure de douze ans au *Cid;* mais Grimm, littérateur un peu superficiel, partageait l'erreur de bien des gens, qui se figurent que toutes les pièces de Rotrou ont précédé celles de Corneille. Pour le classer dans cette histoire, nous avons considéré la date de ses débuts.

Maintenant remontons à la biographie d'un personnage curieux, lequel débuta dans les lettres immédiatement après Rotrou et peu de temps avant Corneille : ce personnage est Georges de Scudéry, véritablement taillé sur le patron des matamores de la comédie espagnole; celui-là écrit avec la pointe de son épée de garde-française. Scudéry ne se contenta pas d'être un assez mauvais auteur; il eut le tort d'attaquer *le Cid* pour plaire au cardinal de Richelieu, qui régna despotiquement sur la

littérature de cette époque. La fierté de Scudéry se démentit, assure-t-on, pour obtenir la protection du fondateur de l'Académie. Cette faiblesse fut rachetée du moins par beaucoup de traits de généreux désintéressement. Chevreau en rapporte un qu'on ne saurait trop faire connaître, tant il honore Scudéry. Voici dans quels termes Chevreau conte cette aventure :

« La reine Christine m'a dit cent fois qu'elle réservait à M. de Scudéry, pour la dédicace qu'il lui ferait de son *Alaric*, une chaîne d'or de mille pistoles. Mais comme M. le comte de Lagardie, dont il est parlé fort avantageusement dans ce poème, essuya la disgrâce de la reine, qui souhaitait que le nom du comte fût ôté de cet ouvrage, et que je l'en informai, il me répondit que, quand la chaîne serait aussi grosse et aussi pesante que celle dont il est parlé dans l'Histoire des Incas, il ne détruirait jamais l'autel où il avait sacrifié. Cette fierté héroïque déplut à la reine, qui changea d'avis ; et le comte de Lagardie, obligé de reconnaître la générosité de M. de Scudéry, ne lui fit pas même un remercîment. » Pourquoi le poème d'*Alaric* ne vaut-il pas cette réponse-là ? Ce serait un chef-d'œuvre !

La préface de *Lygdamon*, première pièce de Scudéry, le peint tout de suite ; il s'adresse au lecteur, comme il était d'usage à cette époque, en le tutoyant. Mais il le traite avec une familiarité extrêmement cavalière : « La poésie me tient lieu de divertissement agréable, dit-il, et non d'occupation sérieuse ; si je rime, ce n'est qu'alors que je ne sais que faire : je n'ai pour but en ce travail que le seul désir de me contenter ; car, bien loin d'être mercenaire, l'imprimeur et les comédiens témoigneront que je ne leur ai pas vendu ce qu'ils ne pouvaient pas payer. Tu couleras aisément par dessus les fautes que je n'ai point remarquées, si tu daignes apprendre qu'on m'a vu employer la plus grande partie du peu d'âge que j'ai à voir la plus belle et la plus grande cour de l'Europe, et que j'ai passé plus d'années parmi les armes que d'heures dans mon cabinet, et usé beau-

coup plus de mèches en arquebuse qu'en chandelles; de sorte que je sais mieux ranger mes soldats que les paroles et mieux carrer les bataillons que les périodes. »

Telle était la belliqueuse modestie de Scudéry. Nous le retrouverons tout à l'heure dans la querelle du *Cid;* mais avant de nous occuper de Corneille, nous demandons au lecteur la permission de passer en revue quelques-uns de ses rivaux, dont l'appréciation nous gênerait lorsque nous examinerons son théâtre. Les grands hommes concentrant sur eux toute la lumière, ce qui les avoisine tombe dans l'obscurité ; on dirait les intérieurs de Rembrandt, où un seul point est éclairé. Corneille a fait cette ombre autour de lui. Cependant il importe de promener le flambeau dans ces catacombes, et de rendre la vie à quelques-unes de ces momies dont le nom à peine nous est resté. Corneille a subi l'influence des œuvres et des hommes qui l'entouraient, et pour le bien comprendre, il faut connaître ses contemporains. Le génie perd à ces études quelque chose de sa divinité ; ce n'est plus une sorte de Messie, on semble le rabaisser ; mais lorsqu'on considère la différence des productions, on admire les forces de l'esprit humain. C'est du reste un palliatif pour les défauts. On est étonné de la vigueur de nature qu'il a fallu pour qu'un grand écrivain se soit débarrassé du mauvais goût de son temps : on lui pardonne les fautes qu'il a commises en raison de toutes celles qu'il a évitées.

Le premier en date des auteurs qui coururent la même carrière que Corneille est Du Ryer ; c'est celui qui, après Rotrou, s'en rapprocha le plus : *Scévole* et *Thémistocle* ont des beautés réelles ; les sentiments ne manquent pas de noblesse ni le style d'énergie. Dans *Scévole*, sa meilleure pièce, le combat d'Horatius Coclès,

Qui remplit tout le pont de sa seule personne,

est retracé avec force ; et la réponse de Scévole à Porsenne est terrible, lorsque le roi lui reproche d'avoir pénétré dans son camp pour l'immoler.

La tragédie d'*Alcyonnée* eut beaucoup d'éclat. C'est dans cette tragédie que se trouve le fameux vers appliqué par M. de La Rochefoucauld à madame de Longueville. Pour lui plaire, disait-il avec le héros de Du Ryer,

J'ai fait la guerre aux rois, je l'eusse faite aux dieux.

Cependant Ménage eut le tort de dire que cette tragédie ne le cédait en rien à celles de Corneille.

Du Ryer était pauvre; il avait de la famille. Il travaillait pour vivre. Mais il ne savait pas se pousser dans le monde. Ses tragédies ne lui rapportaient pas ce que les quatrains rapportaient à Benserade, comme on le verra; il était aux gages du libraire Sommaville, qui lui payait, assure-t-on, ses vers à la centaine : quatre francs le cent les grands, deux francs les petits; il habitait un village auprès de Paris. « Un beau jour d'été, dit un auteur du temps, nous allâmes plusieurs ensemble lui rendre visite. Il nous reçut avec joie, nous parla de ses desseins et nous montra ses ouvrages; mais ce qui nous toucha, c'est que, ne craignant pas de nous laisser voir sa pauvreté, il voulut nous donner la collation. Nous nous rangeâmes dessous un arbre; on étendit une nappe sur l'herbe; sa femme nous apporta du lait, et lui des cerises et de l'eau fraîche et du pain bis. Quoique ce régal nous semblât très bon, nous ne pûmes dire adieu à cet excellent homme sans pleurer, de le voir si maltraité de la fortune, surtout dans sa vieillesse, et accablé d'infirmités !... »

Le cœur se serre, en effet, lorsqu'on pense à la misère des gens de lettres de ce temps, qui ne pouvaient demander leur fortune au public, et qui mouraient de faim lorsqu'ils n'adressaient pas leurs dédicaces à la cour ou à la finance. Nous regretterons bientôt de voir Corneille, presque aussi pauvre que Du Ryer, obligé de dédier un chef-d'œuvre au trésorier Montauron, sot parvenu qui se croyait un Mécène. On se prend d'affection pour la simple vie de Du Ryer. Il eut, du reste, un estimable

talent. De mâles pensées et de nobles vers se rencontrent fréquemment dans ses tragédies.

On vit paraître alors une singulière figure dans le monde : ce fut celle de Bois-Robert. Il dut son importance à sa position plus qu'à son talent. Le cardinal de Richelieu ambitionnait le titre de protecteur des lettres et même celui de poète. Il dépensa cent mille écus pour faire monter *Mirame*, pièce à laquelle il avait coopéré. On sait qu'il faisait travailler cinq auteurs à des sujets choisis par lui : ces auteurs furent Rotrou, Corneille, Rois-Robert, Colletet et Claude de l'Estoile. Ce Bois-Robert, doué de toutes les qualités nécessaires pour parvenir, devint en quelque sorte premier laquais de Richelieu. C'est un personnage tout différent de Scudéry, beaucoup plus souple et plus adroit que lui. Rampant comme une couleuvre. il se glissait partout; il s'était introduit chez le cardinal presque malgré Son Éminence. Né avec une certaine disposition à la raillerie, il savait se faire pardonner ses plaisanteries. On cite quelques traits forts spirituels de Bois-Robert. Étant tombé malade en Angleterre, il écrivit une élégie dans laquelle il appelait ce pays *climat barbare*. Le comte Holland lui fit la guerre à ce sujet. Bois-Robert s'excusa en disant qu'il tenait pour barbares tous les lieux où il était malade, et qu'il en aurait dit autant du paradis terrestre en pareille occasion. « Mais depuis que je me porte bien et que le roi m'a fait la grâce de m'envoyer trois cents jacobus, ajoutait-il, je trouve le climat fort radouci. » Une de ses réponses les plus caractéristiques est celle qu'il fit au coadjuteur, depuis cardinal de Retz. Bois-Robert passait pour avoir composé des vers contre les frondeurs : « Monsieur Bois-Robert, vous allez me réciter ces vers, lui dit le coadjuteur en fronçant le sourcil un jour que Bois-Robert allait, comme d'habitude, dîner chez lui. — Ma foi, monsieur, repartit Bois-Robert en s'approchant de la croisée, je n'en ferai rien, votre fenêtre est trop haute. » Il y a autant d'impertinence que de bassesse en ce mot.

Les pièces de Bois-Robert sont totalement dépourvues de mérite. Son *Inconnue* est une mauvaise imitation de *la Maison à deux portes* de Caldéron. Ce qu'il y a de plus plaisant dans cet ouvrage de Bois-Robert, c'est sa préface adressée au cardinal Mazarin. Bois-Robert y parle de lui sur un ton peu modeste : « Je sais bien, monseigneur, dit-il, que *ceux qui jugent sainement les choses* ont trouvé que j'avais quelque talent dans ce genre d'écrire, qui n'était pas désagréable. Je sais que le roi a pris plaisir à tout ce qui a paru de moi sur le théâtre, et que les plus délicats du siècle y ont découvert des agréments particuliers. » Bois-Robert se trompe étrangement, mais il avait pour cela les raisons de Trissotin : il était auteur. Ceux qui *jugent sainement les choses*, pour nous servir de ses expressions, l'ont toujours considéré comme un fort mauvais poète, malgré l'estime que fit de lui le cardinal de Richelieu.

Nous avons sous les yeux *les Trois Orontes*, une de ses plus fameuses comédies; elle ne vaut absolument rien. L'aventure qui l'a inspirée nous semble beaucoup plus comique que la pièce. C'est l'histoire des trois Racans.

Ce médisant éternel de Tallemant, ce chroniqueur qui tient de Brantôme et qui raconte toutes choses avec une si singulière crudité, s'est plu à peindre Bois-Robert, dont l'esprit avait quelque rapport avec le sien. Tallemant est un de ces écrivains sans moralité qui, pourvu qu'un mot soit spirituel et piquant, s'inquiètent peu s'il est bienséant ou non. Leur joie est l'anecdote, et l'anecdote obscène et grossière de pré férence à toute autre. C'est la façon de dire qui leur donne quelque attrait, et empêche que ces récits ne tombent des mains avec dégoût, tant la langue bien maniée a de puissance et de charme. Tallemant possède le don d'écrire comme on parlait de son temps. Sa phrase est courte et vive, pénétrante comme un dard.

Ce maître conteur a rapporté l'histoire de mademoiselle de Gournay et des trois Racan. Il l'a fait très plaisamment. Made-

moiselle de Gournay, fille d'alliance de Montaigne (1), avait envoyé son livre de l'*Ombre* à Racan ; le chevalier de Bueil et Yvrande, deux excellents compères, amis de Racan, imaginèrent de se moquer de la précieuse. Ils se présentèrent tour à tour chez elle sous le nom de Racan. Elle fut ravie de voir le chevalier, qui était homme d'esprit et dont la conversation lui parut très agréable : — « Jamyn, disait-elle à sa femme de chambre, faites taire ma Mie Piaillon, pour écouter M. Racan. » Mie Piaillon était sa chatte, qui miaulait d'une façon inconvenante. A peine le chevalier fut-il sorti, qu'Yvrande entra. Yvrande n'était pas non plus maladroit, et il se mit si bien dans les bonnes grâces de mademoiselle de Gournay, de Jamyn et de Mie Piaillon, que lorsqu'il déclina son nom de Racan, toute la compagnie l'accepta pour tel. Mademoiselle de Gournay pensa

(1) Mademoiselle de Gournay a été assurément une des personnes les plus singulières de son siècle. Ecoutons la rapporter elle-même l'impression que produisit sur son esprit la publication des *Essais*, et souvenons-nous qu'elle avait alors dix-huit ou dix-neuf ans.

« Bien que les *Essais*, dit-elle, fussent nouveaux et sans nulle réputation encore qui pût guider son jugement, elle les mit non seulement à leur juste prix, trait fort difficile à faire en tel âge et en un tel siècle si peu suspect de porter de tels fruits; mais elle commença de désirer la connaissance de leur auteur plus que toutes les choses du monde, tellement que sur la fin du terme de deux ou trois ans qui se passa entre la première vue qu'elle eut du livre et celle de l'auteur, ayant reçu, comme elle lui voulait écrire, un faux avis qu'il était mort, elle en souffrait un déplaisir extrême, lui semblant que toute la gloire, la félicité et l'enrichissement de son âme étaient fauchés en herbe par la perte de la conversation et de la société qu'elle s'était promise d'un tel esprit.

« Soudain, ayant un contraire avis suivi de l'heureuse arrivée de lui-même à la cour et à Paris, où pour lors, suivant sa mère, elle était venue passer quelque temps, elle l'envoya saluer et lui déclarer l'estime qu'elle faisait de sa personne et de son livre. Il la vint voir et remercier dès le lendemain, lui présentant l'affection de père à fille ; ce qu'elle reçut avec tant plus d'applaudissement de ce qu'elle admira la sympathie fatale du génie de lui et d'elle, s'étant de sa part promis, en son cœur une telle alliance de lui, depuis la première inspiration de son livre, et cela sur la proportion de leurs âges et l'intention de leurs âmes et de leurs mœurs. »

Y a-t-il de nos jours beaucoup de jeunes filles capables de s'enthousiasmer ainsi honnêtement pour une œuvre littéraire et pour un auteur qui a passé la cinquantaine ? Montaigne avait même près de soixante ans.

que le premier Racan s'était joué de sa crédulité. Après ces faux Racan, le véritable Racan se présenta. Il bégayait; il n'avait pas l'extérieur aimable des deux autres. Mademoiselle de Gournay, Jamyn et Mie Piaillon jetèrent les hauts cris. Mademoiselle de Gournay lui dit des injures comme une femme outrée peut en dire; Jamyn le poussa à la porte; Mie Piaillon se jeta entre ses jambes et le griffa. Le pauvre Racan fut obligé, pour descendre plus vite l'escalier, de se pendre à la corde de la montée et de se laisser couler en bas. On pense bien que mademoiselle de Gournay fut désespérée quand elle apprit la vérité; elle alla le lendemain de bonne heure avec Jamyn et Mie Piaillon sous le bras, chez Racan, qui était encore couché. Dès qu'il les aperçût, il se leva en chemise et s'enfuit dans un cabinet. Il fallut parlementer pour qu'il vînt recevoir les excuses du trio inconsolable. Bois-Robert jouait cette scène dans le monde, devant Racan lui-même, et, Racan riant à gorge déployée, s'écriait dans son patois : *il dit vlai!... il dit vlai!...* Bois-Robert mit ensuite cette aventure au théâtre, sous le titre des *Trois Orontes*, mais il a cru devoir la déguiser, et il en a manqué l'effet.

Bois-Robert a fait une sorte d'imbroglio à l'espagnole. C'est un père, Amidor, qui veut marier sa fille Caliste à un certain Oronte, provincial qu'il ne connaît pas, mais dont le père a été de ses amis. Caliste est aimée de Cléante, lequel est favorisé dans ses amours par Fémie, mère de Caliste. Il se fait passer pour Oronte; il apporte une prétendue lettre au père d'Oronte, écrite par un fourbe adroit; mais voilà que d'un autre côté, Cassandre, maîtresse d'Oronte, craignant de perdre son amant, accourt à Paris avec la véritable lettre de créance qu'elle a obtenue : elle s'est déguisée en homme; elle se présente comme Oronte, afin de séduire Caliste par son joli visage, et de la compromettre d'avance aux yeux d'Oronte, qu'elle soupçonne coupable d'une infidélité; le père Amidor se trouve fort embarrassé entre les deux Oronte avec leurs doubles lettres de créance; enfin le troisième Oronte arrive et complique la situation. Le

père Amidor le veut chasser ; tout se découvre, et notre Amidor entend raison. Caliste épouse Cléante, et Cassandre épouse Oronte. Le style est celui des mauvaises comédies de l'époque ; en voici le morceau le plus saillant : c'est le couplet où St-Yves, le fourbe, consent à écrire la fausse lettre de créance :

Ce sera bientôt fait, qu'on approche ma table.
Monsieur, je vous estime homme fort équitable,
Et crois que vous n'avez ni l'humeur, ni le front
De m'appeler ici pour me faire un affront.
Vous voulez, dites-vous, me dicter une lettre
A moi, qui de mon sens ose tout me promettre :
J'en ai fait plus de cent pour des hommes de cour,
Et des lettres d'affaire et des lettres d'amour,
J'en fis encore hier une fort magnifique
Pour colorer le jeu du baron de la Crique ;
Mais le style en fut noble et tellement enflé,
Que trois heures après j'en parus boursouflé ;
Pour lui, ma rhétorique enfin ne fut pas vaine,
Car il rémunéra condignement ma peine,
J'en eus trois bons testons, payés argent comptant.
Le style familier ne coûtera pas tant,
S'il en faut du poly, j'y pipe sur tout autre,
Le vôtre peut passer, mais essayez du nôtre ;
Je puis faire la nique aux plus rares esprits,
Monsieur, c'est en bon lieu que nous avons appris ;
Je hante un des messieurs qui sont l'académie,
Je sers au moins son homme, et pour certaine amie
Qu'il a, je composai l'autre jour un poulet
Qui fit que ce grand-maître envia son valet.

Corneille n'écrivait pas beaucoup mieux dans ses premières comédies. C'était le style courant. Bois-Robert, qui parle de l'Académie, en avait été l'un des fondateurs ; ce fut lui qui en donna l'idée à Richelieu, et il se montra du reste assez favorable aux gens de lettres. Il profita souvent de sa faveur auprès du cardinal pour faire obtenir des pensions à ses confrères.

Bois-Robert agit à merveille à l'égard de mademoiselle de Gournay elle-même. Il la mena au cardinal de Richelieu, qui lui fit un compliment tout de vieux mots empruntés à son *Ombre*, selon le dire de Tallemant des Réaux. Elle vit bien que

le cardinal voulait rire : « Vous riez de la pauvre vieille, dit-elle, mais riez, grand génie, riez ; il faut que tout le monde contribue à votre divertissement. » Le cardinal, surpris de la présence d'esprit de cette vieille fille, lui demanda pardon et dit à Bois-Robert... « Il faut faire quelque chose pour mademoiselle de Gournay. Je lui donne deux cents écus de pension. — Mais elle a des domestiques, dit Bois-Robert. — Et quels? reprit le cardinal. — Mademoiselle Jamyn, répliqua Bois-Robert, bâtarde d'Amadis Jamyn, page de Ronsard. — Je donne cinquante livres de plus pour mademoiselle Jamyn, dit le cardinal. — Il y a encore ma Mie Piaillon, ajouta Bois-Robert, c'est sa chatte. — Je donne vingt livres de pension pour la chatte, répondit l'éminentissime. — Mais, monseigneur, elle a *chatonné,* » reprit l'imperturbable Bois-Robert... Le cardinal, qui était de bonne humeur, ajouta encore vingt pistoles pour les chatons.

Bois-Robert a volé à Scarron l'idée des *Généreux Ennemis*, que Thomas Corneille empruntait, du reste, dans le même temps, à la scène espagnole, où Scarron l'avait puisée. L'auteur du *Roman comique*, pour se venger de Bois-Robert, disait de lui : « Quand je pense que je suis assez bien fait pour avoir mérité les hommages des Bois-Robert de mon temps? » Scarron faisait allusion à un vice odieux qu'on reprochait à Bois-Robert, et qui le rangeait sur la ligne de ce chevalier *d'Assoucy* dont Chapelle s'est tant moqué dans son *Voyage*.

Benserade, qui débuta par une *Cléopâtre*, fut un poète de cour. Après avoir composé quelques tragédies dans sa jeunesse, il fit un grand nombre de ballets : il était né pour ce genre galant fort en vogue alors ; il avait l'art de faire ressortir les qualités et quelquefois les défauts des grands seigneurs qui jouaient des rôles dans ces sortes de fêtes, en confondant les acteurs avec le personnage qu'ils représentaient. C'étaient des éloges spirituels ou d'adroites railleries pour ceux qui se plaisaient à faire bon marché d'eux-mêmes. Benserade allait fort loin dans la louange, surtout lorsqu'il avait affaire au roi, et l'on s'étonne même que

le bon goût de Louis XIV n'ait pas repoussé des compliments exagérés ; comment le grand roi a-t-il pu prononcer, par exemple, des vers tels que ceux-ci :

(Pour le roi représentant Apollon.)
Plus brillant et mieux fait que tous les dieux ensemble,
La terre ni le ciel n'ont rien qui me ressemble ;
De rayons immortels mon front est couronné. . .?

Benserade a mis en rondeaux les *Métamorphoses d'Ovide*. On connaît la fameuse dispute qui eut lieu au sujet du sonnet de Job et de celui d'Uranie, dispute qui partagea toute la cour. On sait aussi que le poète courtisan servit de secrétaire aux amours de La Valière et de Louis XIV. La pointe domine trop dans les vers de Benserade ; elle les ravale souvent à l'insipidité du calembour. Leur plus grand mérite est d'avoir enrichi leur auteur, ce qui arrive rarement aux vers.

Desmarets se fit connaître par une *Aspasie*, mais c'est à ses *Visionnaires* qu'il a dû sa réputation. Il aurait pu, si l'on en croit ses biographes, figurer dans sa comédie. Desmarets avait, sur les auteurs que nous avons cités, une grande supériorité de versification. Dans sa comédie des *Visionnaires*, il trouve moyen de décrire minutieusement le château que Richelieu avait fait bâtir. Lorsqu'il arrive au jardin, il rencontre ces vers ingénieux :

. . . . Loin de là s'aperçoit
Un jardin que l'on sent plutôt qu'on ne le voit.
Mille grands orangers en égale distance
De fruits mêlés de fleurs jettent une abondance ;
Ils semblent orgueilleux de voir leur beau trésor,
Dont les fleurs sont d'argent et dont le fruit est d'or ;
Et pour se distinguer chacun d'eux s'accompagne
Ou d'un myrte amoureux, ou d'un jasmin d'Espagne.

Il sut encore discuter d'une manière ingénieuse la règle des unités, qui préoccupait tous les esprits d'alors. C'est un morceau curieux à consulter.

Tristan l'Hermite, dont la tragédie de *Marianne* parut la même année que *le Cid*, attira autant que Corneille la foule, plus sensible souvent au jeu d'un acteur qu'à la valeur réelle

d'une pièce. *Marianne* a dû son principal succès au célèbre comédien Mondory, chargé du rôle d'Hérode. Tristan l'Hermite était ami du sieur de Bergerac, original dont le portrait va figurer aussi dans cette galerie. Voici la façon dont Bergerac parle de Tristan dans son *Voyage de la Lune :* « Je rencontrai un homme, la honte de son pays ; car c'est une honte aux grands de reconnaître en lui, sans l'adorer, la vertu dont il est le trône. Pour abréger son panégyrique, il est tout esprit, il est tout cœur ; il a toutes ces qualités dont une suffisoit jadis à marquer un héros. C'étoit Tristan l'Hermite ; je ne puis rien ajouter à l'éloge de ce grand homme, sinon que c'est le seul poète, le seul philosophe et le seul homme libre que vous ayez. » Ce qui avait valu sans doute à Tristan l'Hermite cette chaude admiration de la part de Cyrano, c'est qu'à l'âge de treize ans il avait été obligé de fuir son pays pour avoir tué en duel un garde du corps. Cyrano était un grand bretteur.

Tristan, dévoré par la passion du jeu, vécut misérablement ; il courait les tripots, mal vêtu, et ne sachant trop quelquefois où coucher. Quand on lui reprochait ce genre de vie, il s'en excusait ainsi :

« Laissez vivre les poètes à leur fantaisie ; ne savez-vous pas qu'ils n'aiment point la contrainte ? Eh ! que vous importe qu'ils soient mal vêtus, pourvu que leurs vers soient magnifiques ! Plût à Dieu que nos poètes de théâtre n'eussent que ce défaut ! Mais, tout au contraire de ceux dont vous parlez, ils sont superbes dans leurs habits, leur mine est relevée de toute sorte d'ajustements, et leurs poèmes sont languissants et destitués de conduite. »

Cette fierté soutenait quelquefois le poète dans ses vers. Tristan aurait dû naître du temps de son ancêtre Pierre l'Hermite. La croisade aurait convenu à sa vie voyageuse et insouciante toute remplie de fantaisie.

Gaultier de Coste, sieur de La Calprenède, Limousin, tient le milieu entre Scudéry et Bois-Robert. Il est moins connu par

ses pièces de théâtre que par ses romans pleins de ces grands coups d'épée que madame de Sévigné aimait tant. Sarrasin disait de lui : qu'il avait donné tant de cœur à ses héros, qu'il ne lui en était point resté. On ne cite guère néanmoins, de la part de La Calprenède, que des traits de vanité qui n'impliquent en rien un manque de courage ; il fit cette superbe repartie à une critique du cardinal de Richelieu, qui trouvait lâche le style d'une de ses tragédies ; « *Il n'y a rien de lâche dans la famille des La Calprenède !* » La Calprenède, dans les préfaces de ses œuvres dramatiques, prétend, comme Scudéry, qu'il écrit pour lui-même et non pour le public. Ces messieurs ne comptaient pas, ainsi que Corneille, sur le peuple ; ils se glorifiaient de le mépriser parce qu'ils ne pouvaient conquérir son estime. La profession des armes leur paraissait de beaucoup supérieure à celle des lettres. On rapporte qu'une des tragédies de La Calprenède, *la mort de Mithridate*, fut mise à la scène le jour des Rois, et qu'un plaisant, voyant ce prince porter à sa bouche une coupe empoisonnée, se mit à crier : « *Le roi boit ! le roi boit !* » ce qui fit rire aux éclats le parterre au moment le plus pathétique. La Calprenède mourut avant d'avoir vu son Mithridate se transformer sous la plume de Racine. Il aurait certainement crié au plagiat.

La Calprenède a mis le premier sur la scène le sujet du *Comte d'Essex*, et cette œuvre n'est pas sans mérite. D'après des renseignements particuliers, il fit usage d'une bague donnée par Élisabeth au duc son amant, et qui devait obtenir d'elle une grâce assurée d'avance, quelle qu'elle fût ; mais il ne s'est pas servi avec bonheur de cette bague. La Calprenède et mademoiselle de Scudéry ont opéré en quelque sorte la révolution qui se fit dans la littérature sous Louis XIV. Le ton cavalier, conquérant, hardi des mœurs du temps de Louis XIII se changea en un sentiment tendre, langoureux et pastoral. Racine est né, pour ainsi dire, de cette alliance. La Calprenède conserva longtemps sa réputation. Thomas Corneille traitait encore La

Calprenède d'*incomparable* auteur en lui empruntant son *Comte d'Essex*. Pierre Corneille l'estimait beaucoup.

Pujet de La Serre obtint un grand succès en faisant jouer un *Thomas Morus*, tragédie en prose dans laquelle on remarqua une certaine vivacité de style? les portes du théâtre furent enfoncées, tant la foule s'y porta avec violence : quatre portiers furent tués. La Serre en fut tout enorgueilli : « Je le céderai à M. de Corneille, disait-il, quand il aura fait tuer cinq portiers en un jour!... » Quelle supériorité! La Serre avait la repartie vive; il avait fait l'épitaphe du roi de Suède, et on lui dit à ce sujet : « Vous avez écrit qu'il a rendu son âme à Dieu, mais c'était un hérétique que votre roi de Suède. — Je n'ai pas dit ce que Dieu en avait fait, » répondit La Serre. Il a laissé peu de traces. La Serre disait qu'il achetait trois sous une main de papier et qu'il la vendait cent écus. Il écrivit beaucoup. Sa tentative en prose de *Thomas Morus* est d'autant plus estimable qu'un déluge de vers inondait alors le théâtre, et qu'elle est le premier essai de drame.

Colletet est moins célèbre par ses tragédies et par son titre d'académicien et de membre des *cinq auteurs*, que pour avoir épousé successivement trois de ses servantes, et pour avoir voulu que la dernière fût considérée comme un bel esprit. Colletet faisait des vers sous le nom de sa femme. Il poussa même la supercherie jusqu'à laisser une épitaphe que sa veuve signa et fit paraître; c'était en même temps un adieu à la poésie. On se rappelle les vers moqueurs du bon La Fontaine :

> Les oracles ont cessé,
> Colletet est trépassé.

On rapporte que Colletet ayant porté au cardinal de Richelieu *le Monologue des Thuilleries*, le cardinal s'arrêta particulièrement sur la description où l'on voit

> La cane s'humecter de la bourbe de l'eau,
> D'une voix enrouée et d'un battement d'aile
> Animer le canard qui languit auprès d'elle.

Il donna de ses propres mains cinquante pistoles au poète pour ces seuls vers, en ajoutant que « *le roy n'était pas assez riche pour payer tout le reste.* » Cela prouverait plus en faveur de la générosité qu'en faveur du goût du cardinal de Richelieu, à moins qu'il n'ait trouvé là un moyen ingénieux de ne donner que cinquante pistoles à Colletet en se moquant de lui.

Boyer fut un auteur extrêmement fécond, mais aucune pièce de lui n'était faite pour rester. Dans une de ses pastorales, il a tracé un caractère d'ingénue d'une manière très agréable. La jeune Lisimène, grondée par sa mère Climène sur son penchant à l'amour, lui répond avec ingénuité :

LISIMÈNE

Me faites-vous, ma mère, un crime de l'amour ?
On aime innocemment les fleurs, l'astre du jour ;
Si j'ai pour mon berger un amour de la sorte,
Si mon ardeur pour lui me semble un peu plus forte,
C'est que les dieux l'ont fait, pour donner de l'amour,
Plus charmant que les fleurs, et plus beau que le jour.
Mais avec cet amour, ne vouloir que lui plaire,
Le voir et lui parler, est-ce un crime, ma mère ?

Heureusement pour Lisimène, son berger n'est qu'une bergère déguisée en homme, et son innocence ne court aucun péril. L'abbé Boyer au bout de vingt-quatre ans, redonna, avec le titre du *Fils supposé*, une tragédie qu'il avait fait représenter sous le nom de *Tiridate*, tant il était persuadé lui-même que ses pièces tombaient dans le plus profond oubli.

Cet abbé *n'avait pas trouvé de lieu pour prêcher*, dit Furetière, et c'est pour cela sans doute qu'il se mit au théâtre.

Boyer ne fut pas heureux dans sa longue carrière ; il réussit rarement, mais la philosophie lui procurait des consolations. On fit contre lui l'épigramme suivante :

Quand les pièces représentées
De Boyer sont peu fréquentées ;

Dans le chagrin qu'il a d'y voir peu d'assistants,
Voici comme il tourne la chose :
Vendredi, la pluie en est cause;
Et dimanche, c'est le beau temps.

Boyer fut brouillé avec l'almanach tout le temps de sa vie.

Cependant il eut un bon succès, celui de sa *Judith* qui lui valut l'épigramme de Racine sur

. . . . ce pauvre Holopherne,
Si méchamment mis à mort par Judith.

On vit à la représentation de cette pièce un spectacle assez étonnant : deux cents dames, tant la foule était grande, étaient assises sur les banquettes du théâtre avec leurs mouchoirs étalés sur leurs genoux, pour essuyer leurs larmes aux endroits pathétiques. Il y avait une scène qu'on appelait la *scène des mouchoirs*.

La mort de Boyer a été mandée par Racine à son fils (Jean-Baptiste) d'une façon assez originale : « Pour nouvelles académiques, dit-il, je vous dirai que le pauvre Boyer mourut avant-hier, âgé de 83 ou 84 ans, à ce qu'on dit. On prétend qu'il a fait plus de cinq cent mille vers en sa vie; et je le crois, parce qu'il ne faisoit autre chose. Si c'étoit la mode de brûler les morts, comme parmi les Romains, on auroit pu lui faire les mêmes funérailles qu'à ce Cassius Parmensis, à qui il ne fallut d'autre bûcher que ses propres ouvrages, dont on fit un bon feu. »

Scarron débuta au théâtre par les *Boutades du capitan Matamore*, en un acte, et en vers de huit syllabes, sur la seule rime en *ment*. C'est ainsi qu'il commença son grotesque répertoire. Paul Scarron, auquel son *Roman comique* a acquis une grande célébrité, emprunta presque tous ses sujets aux pièces espagnoles. Il mit à profit différents imbroglios qui lui tombèrent entre les mains. Une intrigue romanesque sans suite, mais accompagnée de quelques détails comiques, allait admirablement à Scarron, qui n'était pas fait pour réfléchir sur la philosophie de l'art. Pourvu que Scarron trouvât matière à faire rire, il était satisfait, et encore n'était-il pas scrupuleux sur le choix de ses

plaisanteries. Il avait pris pour type le personnage de Jodelet, modelé sur un acteur du temps qui remplissait à merveille les rôles de valets. Il fit *Jodelet maître et valet*, *Jodelet duelliste ;* ces pièces le mirent en vogue auprès des comédiens. *Don Japhet d'Arménie* eut aussi du succès. Toutes ces pièces, farcies de grossièretés, ne pourraient plus être représentées ; mais au milieu de leur extravagance, on rencontre quelques traits amusants. Voici une des situations de *Don Japhet d'Arménie*. Les personnes qui entourent ce maître fou lui font accroire qu'il est sourd, en ouvrant la bouche et en faisant semblant de parler. Don Japhet est persuadé qu'il n'entend pas.

Dans *Jodelet maître et valet*, Scarron s'amuse à parodier les stances du *Cid*. Jodelet traite la question du point d'honneur. Il se demande si *cinq doigts mis sur une face* constituent un affront, sous prétexte qu'*un barbier y met bien la main*.

Les infirmités de Scarron sont connues ; il s'appelait lui-même un raccourci de la misère humaine, et ressemblait, disait-il, à un Z. On sait aussi que Scarron épousa mademoiselle d'Aubigné ; mais, dans ses plus folles imaginations, il était loin d'avoir prévu la suite de ce mariage : la veuve du cul-de-jatte Scarron entra dans le lit du grand roi ; elle devint madame de Maintenon. Si Scarron était revenu au monde, comme il aurait exercé là-dessus sa verve burlesque ! Il n'épargnait pas les siens. Il avait coutume de dire, en parlant de son père, que *c'était le meilleur homme du monde, mais non pas le meilleur père*. Il n'avait pas à s'en louer en effet. Son père, qui avait plus de vingt-cinq mille livres de rente, se remaria, eut d'autres enfants ; et Scarron, qui prit mal avec sa belle-mère, se trouva un beau jour déshérité. Il eut un procès qu'il perdit. Scarron, malgré les plus vives souffrances, conserva toujours une inaltérable gaieté.

Claude de l'Estoile, qui fut un des cinq auteurs, *mangea son bien en amourettes*, dit Tallemant des Réaux. Il fut spécialement chargé d'examiner la versification du *Cid*. Ce travail ne lui profita pas.

Nous ne parlerons que pour mémoire de Claveret, de Guérin du Bouscal, de Chevreau, de De Brosse, de Magnon, de Michel Leclerc, de Desfontaines, de Montauban, de Gilbert, qui a fait une tragédie intitulée *Hippolyte, ou le Garçon insensible*. Ces auteurs n'ont pu même atteindre à la médiocrité.

Nous préférons dire ici, et Scarron nous y invite, comment se sont établies les influences italiennes et espagnoles sur notre littérature. Le mariage de Louis XIII avec Anne d'Autriche vint mettre l'espagnol à la mode à la cour de France; mais, en remontant plus loin, on peut dire que les guerres de François Ier avaient servi à répandre cette langue : le roi, captif sans perdre l'honneur, acquit l'espagnol à la France, de même que ses guerres du Milanais propagèrent d'un autre côté l'italien. Le mariage de Henri II avec Catherine, après les guerres d'Italie, sous trois de nos rois, avait familiarisé complétement la France avec l'idiome de ce pays. Il n'est pas étonnant que nos premiers poètes comiques aient puisé à ces deux sources. Le mariage de Marie-Thérèse avec Louis XIV accrédita davantage encore l'espagnol; il vint même s'établir une troupe de comédiens de cette nation, ils jouèrent pendant douze ans en concurrence avec les comédiens italiens.

Chapuzeau parle de l'arrivée de cette troupe : « Nous vîmes arriver à Paris une troupe de comédiens espagnols, dit-il, la première année du mariage du roi (Louis XIV). La troupe royale lui prêta son théâtre, comme elle avoit fait avant eux aux Italiens, qui occupèrent depuis le Petit-Bourbon avec Molière, et le suivirent au Palais-Royal. Les comédiens espagnols ont été entretenus depuis par la reine Marie-Thérèse jusqu'en 1672... Ils jouoient, chantoient et dansoient. Leur troupe fut accueillie sans jalousie par les comédiens françois, qui leur donnèrent un magnifique repas. »

D'Italie vinrent les pointes, les concetti, les métaphores burlesques; d'Espagne vinrent les intrigues romanesques, les fanfaronnades, le décousu de l'action; mais des deux côtés, mal-

gré ces défauts, notre théâtre gagna une vivacité comique, et une liberté que l'antiquité ne lui aurait pas donnée.

Nous signalerons l'heure à laquelle les comédiens ouvraient leur porte : c'était à une heure précise, le spectacle commençait à deux ; il devait être fini à quatre heures et demie. On avait pris cette mesure à cause de la boue et des filous qui, au dire des historiens, encombraient alors les rues de Paris, fort mal éclairées la nuit.

Ne passons pas sous silence trois farceurs. Gaultier Garguille, Gros Guillaume et Turlupin s'illustrèrent par leur gaieté non moins que par une amitié à toute épreuve, digne des jours d'Oreste et de Pylade, de Pythias et Damon. Ils n'avaient pas admis de femme dans leur société, sous prétexte que la femme divise pour régner, et met infailliblement le trouble partout où on la laisse entrer. L'amour qui perdit la ville de Troie, avait donc été banni de leur intimité.

Gaultier, Guillaume et Turlupin,
Ignorans en grec et latin,
Brillèrent tous trois sur la scène,
Sans recourir au sexe féminin,
Qu'ils disaient un peu trop malin.

Ainsi s'explique leur épitaphe.

Gaultier Garguille, autrement dit Guillot Gorju, s'était fait connaître dans le tragique et dans le comique. « Il était, dit Sauval, extrêmement souple, et toute les parties de son corps lui obéissaient si parfaitement, qu'on l'aurait pris pour une vraie marionnette. Il était très maigre, les jambes droites et menues, et avec cela un très gros visage, qu'il couvrait ordinairement d'un masque, avec une barbe pointue. » Voilà le personnage qui était à la tête de l'entreprise. Gros Guillaume et Turlupin ne faisaient que le seconder. Gros Guillaume (Robert Guérin) avait le ventre extrêmement gros, un ventre d'ivrogne, et cette incommodité était, à ce qu'il paraît, ce qui rendait le plus sa figure plaisante. Il jouait à visage découvert, tandis que ses camarades

étaient toujours masqués. Il s'enfarinait volontiers, et remuait les lèvres de façon à blanchir tout d'un coup ses interlocuteurs. Quant à Turlupin (Henri Legrand), « il était bien fait et bel homme, quoique rousseau. Jamais comédien n'a mieux composé ni conduit la farce que Turlupin. Ses saillies étaient pleines d'esprit, de feu et de jugement : il ne lui manquait qu'un peu de naïveté. »

On raconte que le cardinal de Richelieu, mécontent des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, qui étaient fort tristes, leur enjoignit de s'associer ces trois farceurs, après avoir beaucoup ri de leurs scènes comiques dans son palais.

CHAPITRE QUATRIÈME.

PREMIÈRES PIÈCES DE CORNEILLE.

Mélite ou les Fausses Lettres, voilà le premier coup d'essai de Corneille ; et le poète a porté plus tard un jugement si rigoureux sur sa pièce, qu'il y aurait mauvaise grâce à faire ressortir les inexpériences de cette comédie. *Mélite* avait plus de style et même plus de régularité que les pièces de Jodelle, de Grevin, de Garnier, de Hardy, quoique ce dernier ne la nommât qu'une *jolie farce ;* ce mérite lui valut son succès à une époque où la raison et le sens commun commençaient à épurer le théâtre, trop rempli, comme le dit Corneille, de parasites, de capitans, de docteurs, de valets bouffons. Le passage suivant, extrait d'une Histoire de la ville de Paris, donnera une idée de la comédie de l'époque : « Les pièces de nos premiers poètes commençaient à vieillir, et leurs représentations froides et languissantes, n'ayant plus cet air de nouveauté qui ne charme qu'autant qu'il surprend, ne donnaient plus aucun plaisir. Les comédiens voulurent suppléer à ce défaut par de mauvaises farces, le plus souvent insipides ou remplies d'obscénités. Mais il n'y eut que le bas peuple ou tout au plus quelques libertins qui s'accommodèrent de ce spectacle ridicule, si indigne du théâtre français. Cette licence

était parvenue à un tel point que le magistrat fut obligé d'y mettre la main; ainsi la comédie tomba dans un fort grand mépris. Les choses étaient dans cet état, et le théâtre presque abandonné, lorsque Pierre Corneille fit paraître sur la scène sa *Mélite.* » On peut juger du reste de cette licence par ce titre *l'Impuissance*, titre d'une comédie d'un sieur Féronneau Blaisois; cette comédie succéda même à *Mélite.*

On trouva donc original de voir la scène comique débarrassée des imitations serviles de l'antiquité, déjà usées comme les moralités. Il était temps de montrer des êtres contemporains, vivant de la vie des spectateurs; en un mot, comme on le disait alors, les honnêtes gens furent flattés de se retrouver dans le miroir de la comédie.

Corneille était complétement inconnu lorsqu'il arriva de Rouen à Paris avec sa *Mélite* sous le bras. Elle eut besoin, pour être goûtée, de quelques représentations, car les premières ne furent pas favorables; elle ne tarda pas à produire son auteur à la cour. On regarda *Mélite* comme un progrès de l'art dramatique, quoique cette pièce ne fût pas renfermée dans les règles d'Aristote. Corneille les ignorait alors, et plût à Dieu qu'il les eût ignorées, toujours! Il est incontestable que la manière dont elle est écrite à part quelques traits de mauvais goût, la rend supérieure aux œuvres théâtrales du temps, dont quelques-unes pouvaient l'emporter par l'intrigue. Cette Mélite courtisée par Ergaste, Philandré et Tircis sent bien la pastorale pour un homme qui crayonna ensuite les figures de tant de héros! De Philandre à Cinna, de Tircis à Pompée, quelle distance! Au reste, Corneille ne se dépouilla jamais entièrement de cette espèce de bergerie, que d'Urfé, Racan et La Calprenède avaient mise à la mode, et dont la vogue n'était pas passée à l'époque où il débuta dans la carrière littéraire, car on y comptait par centaines les *pastourelles*, les *fables bocagères;* il n'oublia jamais d'ailleurs qu'il avait dû la révélation de son génie à une passion presque idyllique qui forme le fond de sa première pièce. Comme l'atteste Fontenelle, cette

passion avait été inspirée par une demoiselle de Rouen, laquelle reçut elle-même le nom de *Mélite* après le succès de cette comédie, où l'on remarque de charmants vers qui auraient fait les délices d'une cour d'amour.

Le jargon précieux, dont Molière fit justice quelques années plus tard, dépare beaucoup, malgré cela, cette première pièce de Corneille. On y trouve des *cœurs qui se mettent à la fenêtre* pour mieux voir l'objet dont ils sont épris, et beaucoup de sentiments alambiqués; mais on peut dire pourtant que *Mélite* ouvrit la route au style simple et concis, genre de style qui passait pour trivial et était tenu alors en grand mépris : la préface de *Mélite* en fournit la preuve. Corneille témoigne la crainte, en publiant sa pièce, que, sa façon d'écrire *étant simple et naturelle*, la lecture ne fasse prendre ses *naïvetés pour des bassesses*. Ronsard avait tellement enflé sa poésie de mots grecs et latins à moitié francisés par lui, que ses successeurs s'étaient presque tous guindés à son exemple. Ronsard et Sénèque, que les auteurs dramatiques choisissaient particulièrement pour modèles, avaient gâté le goût. On n'imitait que leurs défauts.

Corneille était si fier d'avoir été admis dans la haute société, que cet orgueil se trahit dans la dédicace de *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, sa seconde pièce; dédicace adressée à Mgr le duc de Longueville. Il faudrait *n'être pas du monde*, dit Corneille avec l'amour-propre d'un homme qui en est, « pour ignorer que votre condition vous relève encore moins que votre esprit. » Corneille revint bien vite à sa bonhomie. La préface de *Clitandre* fait foi de la candeur de son caractère. Il avoue avec une charmante ingénuité ce que tant de poètes ont cherché à déguiser depuis, le choix de personnages entièrement imaginaires et d'un pays non moins chimérique. « Ma scène est dans un château d'un roi, proche d'une forêt; je ne détermine ni la province, ni le royaume : où vous l'aurez une fois placée, elle s'y tiendra. » A la bonne heure! voilà de la franchise!

La *quantité d'intrigues et de rencontres*, pour nous exprimer

comme Corneille, qui se trouvent réunis dans *Clitandre* rendent la lecture de cette *tragi-comédie* fort difficile. La versification n'est pas même à la hauteur de celle de *Mélite*, quoi qu'en dise l'auteur. Corneille s'est moqué lui-même de sa pièce dans les examens de son théâtre qu'il fit sur ses vieux jours; il l'a même traitée avec beaucoup de mépris. Une chose curieuse, c'est de rapprocher l'examen de *Clitandre* de la dédicace et de la préface : comme le poète a changé de ton! Il cherche même à se donner les honneurs d'avoir fait une parodie, afin de sauver son amour-propre d'auteur. « J'ai voulu, dit-il, faire une pièce régulière (c'est à dire dans les vingt-quatre heures), pleine d'incidents et d'un style plus élevé, mais qui ne vaudroit rien du tout; en quoi j'ai réussi parfaitement. » Corneille n'avait que trop réussi, il est vrai; jamais imbroglio espagnol n'a été plus incohérent, plus invraisemblable, jamais fatras plus romanesque n'a été mis à la scène. Le plus curieux effet consiste dans une aiguille, au moyen de laquelle une fille attaquée dans sa vertu se défend en perçant l'œil de son agresseur. *Clitandre* est de beaucoup au dessous de *Mélite*. Il est impossible de ne pas reconnaître, du reste, dans les tirades et dans les monologues de ces deux pièces, la verve raisonneuse et le goût des apostrophes que Corneille transporta plus tard dans ses chefs-d'œuvre. La folie d'Ergaste, dans *Mélite*, est empreinte, par exemple, d'une vigueur qui annonçait un poète véritablement tragique.

Corneille, dans ses premières dédicaces, fait parler les personnages de ces pièces. Ils sont censés demander eux-mêmes la protection des gens à qui l'auteur en fait hommage : c'était l'esprit du temps, et cette fiction avait assurément l'approbation de Voiture. Singulier retour des choses! la plupart de ces puissances devant lesquelles le poète s'humilie, et qu'il place si fort au dessus de lui, n'ont vécu que grâce à ses phrases pompeuses. Qui connaîtrait, par exemple, s'il ne l'avait nommée, cette Mme *de La Maison-Fort* à laquelle il dédie sa comédie de *la Veuve ou le Traître puni?* Les poètes d'alors n'avaient donc pas

tort, les Ronsard, les Baïf, les Théophile, lorsque dans leurs odes ils promettaient l'immortalité aux grands pour prix de leurs bienfaits éphémères. Au présent borné ils offraient l'avenir infini, et ils tenaient leurs promesses.

La comédie de *la Veuve* est une fantaisie, une suite de scènes détachées en quelque sorte, où l'on trouve de jolis vers. Corneille a voulu mettre en scène deux personnes qui s'aiment sans se le dire, et deux autres personnes qui se parlent d'amour sans s'aimer ; ce qui a donné lieu à beaucoup de coquetterie d'action, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Cette pièce renferme, du reste, une scène vraiment comique, et qui fait pressentir *le Menteur*, celle où Célidan arrache à la nourrice de Clarisse l'aveu que sa maîtresse a été enlevée. Le style est pareil au style de *Mélite*, mais un peu débarrassé de pointes, comme l'auteur le reconnaît lui-même. Corneille ne s'oublia pas, dans cette troisième comédie qu'il fit représenter. Le grand homme eut la faiblesse de parler de lui ; ces quatre vers qu'il met dans la bouche d'Alcidon réclament un souvenir en faveur de *Mélite* :

Comme, alors qu'au théâtre on nous fait voir *Mélite*,
Le discours de Chloris, quand Philandre la quitte ;
Ce qu'elle dit de lui, je le dis de ta sœur,
Et je la veux traiter avec même douceur.

Il y a quelque chose de l'homme chez les demi-dieux.

La Veuve valut à Corneille les hommages poétiques de Mayret et de Rotrou. Mayret lui adressa ces vers spirituels :

O dieux ! que ta Clarisse est belle !
Et que de veuves à Paris
Souhaiteraient d'être comme elle
Pour ne pas manquer de maris !

La muse de Rotrou prit un ton plus élevé :

Pour te rendre justice autant que pour te plaire,
Je veux parler, Corneille, et ne puis plus me taire.
Juge de ton mérite, à qui rien n'est égal,
Par la confession de ton propre rival.

Pour un même sujet même désir nous presse :
Nous poursuivons tous deux une même maîtresse.
Mon espoir toutefois est décru chaque jour,
Depuis que je t'ai vu prétendre à son amour.

La belle âme de Rotrou était au dessus de la jalousie; quant à Mayret, il changea bientôt de langage. Il croyait sans doute alors que Corneille n'aborderait pas le genre tragique.

La *Galerie du Palais ou l'Amie rivale* est une pièce très décousue, mais elle contient plusieurs choses originales. On y voit l'ancien personnage des nourrices se transformer en suivantes ; là se dessine ce caractère dont on a tant abusé depuis, et qui joue un si grand rôle dans les pièces de Marivaux. On y trouve ensuite, très curieusement tracé, depuis la lingère jusqu'au libraire, le tableau de ce bazar qu'on appelait la Galerie du Palais, rendez-vous des gens de lettres et du beau monde d'alors, comme l'est le Palais-Royal de nos jours. Les sentiments sont un peu recherchés ; des conversations galantes et interminables, qui roulent sur des caprices et des rigueurs, ôtent à cette œuvre tout intérêt autre que celui de voir par quels degrés Corneille s'est élevé au faîte de son génie. Les stances, dont il a tiré un si grand lustre plus tard, faisaient déjà partie de sa manière, et il les traitait en écrivain supérieur. Il s'habituait à l'antithèse et s'affermissait la main.

Corneille, dans l'examen de cette comédie, s'occupe de l'unité et de la convenance de lieu, et il critique avec beaucoup de sens les moyens de convention qu'il emploie lui-même, que Molière a employés après lui, et que la comédie latine avait légués, c'est à dire les entretiens sur les places publiques et dans la rue. Corneille a toujours été poursuivi par l'idée de ramener à la période exacte de la représentation l'unité de temps à laquelle, dans cette pièce, il accorde encore cinq jours, et de maintenir l'unité de lieu dans l'intérieur d'une maison ou d'un palais ; il y est parvenu.

Corneille s'enfonce de plus en plus dans la métaphysique du

cœur; ses premières pièces sont fondées sur des subtilités galantes et coquettes : ce sont de jeunes dames délicates sur la façon d'aimer et d'être aimées; ce sont des cavaliers causeurs, non moins que difficultueux, qui se disputent le cœur de ces beautés orgueilleuses; ils sont prompts à mettre l'épée à la main, bien que Corneille s'élève de temps à autre contre le préjugé du duel. Malgré cette philosophie, il semblait pressentir qu'il devrait au duel les beautés du *Cid*. Toujours feintes et ruses d'amour dans ce monde-là; jamais personne n'a l'air de croire qu'il y ait dans la vie quelque chose de plus sérieux que de se fuir et de se chercher, et de se quereller sur une insensibilité prétendue ou sur la légèreté de la foi amoureuse. Ces amants qui courent les uns après les autres, et embrouillent à plaisir le fil de leurs intrigues, n'ont rien d'intéressant. On se fatigue à parcourir avec eux le labyrinthe où ils font tant de marches et de contre-marches sans avancer d'un pas.

Ces défauts deviennent surtout sensibles dans *la Suivante*, la cinquième comédie de Corneille. On y remarque une scène dont le dialogue consiste dans des répliques d'un seul vers : il avait emprunté à Sénèque et à Euripide cette méthode, qu'il appelle lui-même une affection dangereuse; il en fait sortir, dans ses tragédies, d'admirables effets.

Corneille dans *la Place Royale ou l'Amoureux extravagant* prend les mêmes libertés. Il s'agit d'un amant qui, débarrassé de de sa maîtresse, essaie de vivre en liberté ; ce personnage paraissait si extravagant au poète, qu'il s'est cru obligé, dans sa dédicace, de s'excuser d'avoir choisi un tel héros; il prie les dames de ne pas le confondre avec un pareil homme. Cette comédie se termine, comme celle de *la Suivante*, par un épilogue en stances de quatre vers.

Il est resté une critique d'un certain Claveret, réellement burlesque par le ton de fatuité avec lequel les petits auteurs contemporains de Corneille se permettaient de traiter ce grand homme. « Je veux parler, dit-il, de votre *Place Royale*, que vous eussiez

aussi bien appelée *la Place Dauphine* ou autrement, si vous eussiez pu perdre l'envie de me choquer; pièce que vous résolûtes de faire dès que vous sûtes que j'y travaillais, ou pour satisfaire votre passion jalouse, ou pour contenter celle des comédiens que vous serviez. »

C'était après le *Cid* que Claveret osait s'exprimer ainsi.

Corneille a jugé très sévèrement sa *Place Royale* et il a eu raison. Malgré les pointes qui se trouvent dans *Mélite*, cette première comédie reste préférable à celles qui la suivirent : elle sut présager *le Menteur*, de même que *Médée* annonce *le Cid*.

Après *la Place Royale* on trouve le nom de Corneille mêlé à une *comédie des Thuileries*, faite en collaboration de Rotrou, de l'Estoile, Bois-Robert et Colletet, pièce qui n'eut aucun succès malgré la magnificence avec laquelle elle fut représentée à la cour par ordre du cardinal de Richelieu.

Enfin la *Médée* apparut, sublime essai où brillent des beautés dont Corneille n'avait pas le modèle.

Quel caractère théâtral que celui de *Médée!* Considérez cette femme qui a commis tant de crimes pour obtenir l'amour de son époux, et qui se voit ensuite indignement abandonnée par lui! Euripide a traité ce sujet d'une façon admirable : simplicité d'action, éloquence de discours, les plus belles qualités d'Euripide se rencontrent dans cette tragédie. Avec quelle affreuse vérité Médée est conduite au plus abominable crime qu'une femme puisse commettre, c'est à dire au meurtre de ses enfants! Le raffinement de vengeance qui la pousse à faire périr sa rivale au moyen d'une robe empoisonnée, véritable vengeance de femme, est habilement analysé par le poète grec (1).

La *Médée* de Sénèque est pleine d'énergie; le grandiose de l'expression s'y fait remarquer presque à chaque vers. On a sou-

(1) Séduit par ce beau sujet, tel que l'a conçu Euripide, l'auteur de cette histoire l'a transporté sur la scène du second théâtre français en 1855.

vent reproché à Sénèque le ton déclamateur, mais on ne lui a pas tenu compte de la noblesse et de la vigueur des pensées. Ses vers sententieux ont une force et une précision extrêmes, et ils entrent naturellement dans le tissu du dialogue. Sénèque a décrit merveilleusement la violence et la fermeté du caractère de Médée. Sa fière réponse, *Medea superest*, lorsque sa nourrice lui demande sur quel appui elle peut se reposer, ce retour sur elle-même quand elle est trahie de tous côtés, est un des plus beaux effets de la tragédie antique. Médée n'est pas arrêtée par l'image de la mort. Loin de là, quand sa nourrice cherche à l'effrayer par ce dernier argument : *Moriere, Tu mourras,* Médée répond : *Cupio, Je le désire.* On ne saurait pousser plus loin le désir de la vengeance et la grandeur du désespoir.

C'est la *Médée* de Sénèque qui a particulièrement inspiré celle de Corneille. Le style régulièrement coupé de l'auteur latin et ses longs monologues plaisaient à notre poète. Il traduisit les plus énergiques passages de Sénèque, mais il eut le malheur de ne pas s'en tenir à la même simplicité d'action ; ce qui eût mieux valu encore que de s'embarrasser des personnages d'Égée et de Pollux, qui n'ont absolument rien à faire dans son intrigue. Ce Pollux rappelle celui de Simonide, il vient un peu hors de propos. La figure de la Médée est fortement accusée ; le mâle génie de Corneille se sentait à son aise pour la première fois. Créon et Jason ne sont pas touchés avec autant de vigueur. Créuse, la nouvelle épouse de Jason, se trouve également sacrifiée. Corneille lui prête le désir de posséder la robe de sa rivale, cette robe que Médée avait reçue du Soleil, son père ; la coquetterie de Créuse n'est pas d'un heureux effet.

On a beaucoup agité la question de savoir si *Médée* ne convenait pas mieux à l'opéra qu'à la tragédie ; on a voulu bannir la magie d'un théâtre sérieux et fait pour enseigner de hautes leçons aux hommes. Ce serait se montrer trop rigoureux et restreindre les plaisirs de l'imagination : les sorcières de *Macbeth*, l'ombre d'*Hamlet*, le *Méphistophélès* de *Faust*, ont de sombres

attraits qui s'effaceraient dans un monde entièrement fantastique. Il faut l'opposition d'une saisissante réalité pour que l'esprit de l'homme s'effraie en voyant s'ouvrir tout à coup les abîmes du monde invisible, objets de tant de rêves et de systèmes, base de toutes les religions. La *Médée* a d'ailleurs pour elle la convention mythologique, et les vers de Virgile et d'Ovide nous ont familiarisés avec les incantations des magiciennes de la Thessalie.

Corneille était encore sous l'influence de la magie lorsqu'il se mit à composer *l'Illusion comique;* il ne craignit pas de faire paraître un nécromancien sur la scène, en le mêlant à des événements contemporains ! Il appelle cette pièce bizarre et capricieuse; elle est étrange, en effet, mais d'une fantaisie curieuse. Les critiques, en général, et Fontenelle lui-même l'ont traitée avec plus de rigueur que Corneille; ils l'ont considérée comme une chute après *Médée*. Nous ne sommes pas de cet avis. Il ne faut pas regarder Corneille uniquement comme un auteur tragique; il n'y a pas plus loin de *l'Illusion* au *Menteur* que de *Médée* au *Cid*. Voici les expressions de Fontenelle : « Il retomba dans la comédie, et, si j'ose dire ce que j'en pense, la chute fut grande. *L'Illusion comique*, dont je parle ici, est une pièce singulière et bizarre et qui n'excuse pas par ses agréments la bizarrerie de son irrégularité. Il y domine un personnage de capitan qui abat d'un souffle le grand sophi de Perse et le Grand Mogol, et qui, une fois en sa vie, avait empêché le soleil de se lever à son heure ordinaire, parce qu'on ne trouvait point l'Aurore, qui était couchée avec le merveilleux brave. Les caractères outrés ont été autrefois fort à la mode, mais que représentaient-ils et à qui en voulait-on ? Est-ce qu'il faut outrer nos folies jusqu'à ce point là pour les rendre plaisantes? En vérité, ce serait nous faire trop d'honneur. » Les réflexions de Fontenelle ne manquent pas de justesse en thèse générale; mais quiconque aura lu la pièce de Corneille conviendra que jamais le personnage du *matamore*, qui fut longtemps si fort en vogue, n'a été mieux tracé. C'était se préparer comiquement aux mensonges et aux espiègleries de Dorante.

Le personnage du *matamore* a inspiré aux frères Parfait quelques réflexions assez justes : « Il a été inventé, disent-ils, par les anciens Grecs et Latins plutôt pour le divertissement du peuple que pour son instruction. Les Italiens, qui n'ont eu pour but que l'amusement, ne manquèrent pas d'en faise usage, ainsi que nos premiers auteurs français, qui ignoraient encore le genre de la bonne comédie. » A cette observation générale, qui convient également au rôle du parasite, ajoutez la situation des esprits échauffés par la lecture des romans de chevalerie français et espagnols, la licence et le désordre introduits par les guerres civiles, et que les ordonnances les plus sévères eurent beaucoup de peine à réprimer. La France fourmillait de rodomonts, Georges Scudéry, La Calprenède, Cyrano n'avaient-ils pas quelques droits à ce titre? Il ne fallait rien moins qu'un portrait aussi chargé que celui du matamore pour purger la France de ce ridicule.

L'Illusion comique est d'un meilleur style, à notre sens, que toutes les précédentes pièces de Corneille ; on y trouve une foule de vers charmants, et l'intrigue possède un certain mérite. Un père qui, par l'effet d'un enchantement, assiste à la vie d'un fils prodigue et tremble en voyant ses aventures, offre un sujet intéressant en soi-même, et que l'auteur a développé avec beaucoup d'adresse et d'esprit. De toutes les premières pièces de Corneille, *l'Illusion comique* est la seule qui pourrait être reprise de nos jours. Elle serait plaisante encore; elle a été jouée trente ans avec succès (1). Cette pièce renferme un éloge du théâtre et des comédiens, qui prouve l'importance qu'on commençait à leur accorder. Alcandre, le magicien, après avoir montré au père son fils exerçant la profession d'acteur, rassure le bonhomme, peu satisfait, par cette tirade en faveur des comédiens :

. . . . A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,

(1) Depuis que ces lignes ont été écrites, l'*Illusion comique* a été rendue au Théâtre français, par les soins de M. Thierry, administrateur actuel, et la réussite a confirmé le jugement de l'auteur.

Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands :
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps,
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de laurier, daigne bien quelquefois
Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre-François.
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles ;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles.
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes,
Et votre fils rencontre en un métier si doux
Plus d'accommodement qu'il n'eût trouvé chez vous.

Ce fut un heureux changement dans la position des comédiens, jusque là traités comme des saltimbanques, et qui n'étaient pas autre chose, en effet, que des farceurs de tréteaux. La haute protection que leur accorda Louis XIII, ou plutôt Richelieu, et qui leur fut continuée par Louis XIV, les enfla d'un juste orgueil. Floricour ne croyait pas déroger en se faisant comédien, et l'ont sait ce que Baron, renommé pour ses bonnes fortunes, disait aux galantes duchesses qui lui parlaient de leurs aïeux. C'est à ce royal encouragement donné au théâtre que l'on a dû Corneille et Molière. L'auteur de *l'Illusion comique* en a fini désormais avec les œuvres de sa jeunesse, il vient d'atteindre sa trentième année, et le voilà qui s'élance jusqu'aux hauteurs du *Cid*, où il se maintint longtemps par une série de chefs-d'œuvre. Place à la royauté du génie, la plus légitime des royautés, la seule même qui soit de droit divin !

CHAPITRE CINQUIÈME.

CHEFS-D'ŒUVRE DE CORNEILLE.

Toute la France battit des mains au *Cid*. On admira cette simple grandeur, ces énergiques beautés que venait de rencontrer Corneille. Quelle fortune! la force de l'intrigue unie à la noblesse des caractères et à la vigueur du style! Des sentiments héroïques! des vers qui semblaient surgir tout armés du cerveau du poète, comme la Minerve antique du cerveau de Jupiter! Jamais, sauf quelques entrées ou sorties de personnages un peu hasardées, l'art dramatique n'avait été si bien étudié. — Au premier acte, un vieillard, déshonoré par un soufflet, vient demander vengeance à son fils contre le père même de celle que son fils adore! — Au deuxième acte, le duel a lieu! l'honneur l'emporte. — Au troisième acte, le meurtrier se réfugie dans la maison même de sa maîtresse; il lui apporte sa tête coupable! Après avoir satisfait à son devoir, il veut expier ses torts vis-à-vis de celle qu'il a privée d'un père en vengeant le sien. — Au quatrième acte, la patrie en danger réclame le jeune héros; il faut faire taire les intérêts privés! L'État a besoin d'une vie offerte si généreusement à l'amour. Rodrigue va combattre les Maures; Rodrigue revient vainqueur! — Au cinquième acte, à peine remis des fatigues d'une bataille dont le récit seul l'a reposé, il entre en lice contre le chevalier accepté par Chimène, et il force,

par une nouvelle action d'éclat, la justice du roi et les plaintes de sa maîtresse à garder le silence! Qu'y a-t-il de plus naturel et de mieux combiné à la fois?....

Guillen de Castro, poète de Valence, qui a eu le bonheur d'inspirer notre Corneille, Guillen de Castro a emprunté, le premier, aux romances de son pays la vie de Rodrigue de Bivar, surnommé le Cid Campéador, c'est à dire le *vaillant batailleur*. Ce poète a composé sur la jeunesse du Cid deux pièces, consacrées, la première aux amours, la seconde aux exploits du héros. Rodrigue y est peint surtout en chrétien (1).

Corneille a délaissé ce côté, et n'a pris du Cid que sa jeunesse, sa vaillance et ses amours. *Le Cid* de Corneille remporta sur toutes les pièces contemporaines une éclatante victoire qui éveilla la jalousie littéraire du cardinal de Richelieu. Corneille avait été appelé, comme nous l'avons dit, à la dignité de l'un des cinq auteurs pensionnaires du cardinal, et travaillait sous les ordres de Son Éminence, qui, bien que chargée des intérêts de l'Europe, prenait le loisir d'indiquer à ses poètes favoris des sujets d'ouvrages dramatiques. Le maître fut fâché de n'être pour rien dans l'immense succès du *Cid*. Mécène disparut, il n'y eut plus qu'un rival. Le cardinal oubliait que les chefs-d'œuvre ne se commandent pas. Peut-être aussi le cardinal, voyant que l'Académie ne donnait aucun signe d'existence, et qu'on se moquait d'elle et de lui, voulut-il la forcer à se faire connaître. La faveur publique avait accueilli le *Cid* : *Cela est beau comme le Cid*, répétait-on d'un bout de la France à l'autre toutes les fois que quelque chose élevait l'âme jusqu'à l'admiration. Mais les rivaux de Corneille, ou du moins ceux qui l'avaient été jusque là, et que *Médée* avait commencé à déconcerter, les Scudéry, les Mayret, les Claveret, enchantés de l'appui qu'ils avaient trouvé dans les

(1) Voir pour les emprunts que Corneille a faits à Guillen de Castro et au romancero, et à propos de l'imitation du Cid français par Juan Baptista Diamante, le travail que nous avons publié sous ce titre : *Documents relatifs à l'histoire du Cid*.

dispositions hostiles du ministre tout-puissant, cherchèrent tout naturellement à déprécier celui qui les mettait à l'ombre. Ce fut une misérable question d'amour-propre que chacun débattait pour son compte avec une suffisance merveilleuse.

« *Déplumons cette corneille !* » s'écria Scudéry dans son langage hyperbolique. Il pensa que c'était à lui de donner l'alarme au camp, de monter le premier sur la brèche, en sa qualité de poète-soldat. Scudéry avait l'habitude de suspendre, pour ainsi dire, l'épée de Damoclès sur la tête de ceux qui n'étaient pas de son avis en littérature.

Sa *Didon*, dans l'avant-propos de laquelle il se compare à Virgile, n'avait pas réussi; *l'Amant libéral* avait trouvé le public également froid. Alors il se plaignit amèrement des *mauvaises constellations* qui nuisaient à ses pièces. Les mauvaises constellations, c'étaient les pièces de Corneille, astre levant dont les rayons faisaient pâlir l'étoile de Scudéry. Aussitôt que *le Cid* eut paru, Scudéry se crut en droit de l'attaquer. Il s'avisa de publier sur cette pièce des observations adressées à l'Académie française, avec la certitude que l'illustre fondateur de cette institution, le cardinal de Richelieu, dont il savait les sentiments, disposerait les juges en sa faveur. Ce procédé, il faut l'avouer, contraste avec la susceptibilité chevaleresque de Scudéry : les lois du champ-clos n'étaient pas observées; c'était s'armer de pied en cap pour combattre un homme sans cuirasse; il n'y avait pas la même mesure de soleil, la même égalité de terrain. Mais Corneille sortait d'un triomphe comme Rodrigue lorsqu'il va châtier les rodomontades de don Sanche.

« Je prétends prouver contre la pièce du *Cid*, s'écrie Scudéry dans son manifeste, que le projet n'en vaut rien du tout, qu'il choque les principales règles du poème dramatique, qu'il manque de jugement en sa conduite, qu'il a beaucoup de méchants vers, que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées, et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste. » L'*estime qu'on en fait*, voilà ce qui blessait Scudéry, voilà le véritable défaut du *Cid* à ses

yeux. Il laissait percer, malgré lui, les motifs de sa colère. Il prétendit terrasser Corneille au moyen du *cousin* Aristote, selon une formule consacrée par Molière. Mais Aristote et Scudéry n'étaient guère cousins au fond : il s'empêtra dans les règles d'une façon déplorable ; il ne put sortir d'Aristote à son avantage; il n'eut raison que contre quelques méchants vers ; il ne foudroya que le rôle de l'Infante, assez étranger à l'action, qu'on a supprimé depuis, mais qu'on aurait dû conserver par respect pour l'auteur.

Ce fut assez pour que Scudéry se donnât les airs d'un triomphateur romain allant au Capitole. Mais il avait besoin d'un compère : il s'entendit avec Bois-Robert, âme damnée du cardinal. Ils jugèrent plus que jamais à propos de mettre en avant l'Académie, et Bois-Robert écrivit à Corneille, dont la fierté avait dédaigné jusque là de prendre part aux observations de Scudéry, que le désir du cardinal était de voir l'Académie se mêler de cette affaire.

Corneille répondit à Bois-Robert :

« Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira. Puisque vous m'écrivez que Monseigneur seroit bien aise d'en voir le jugement, et que *cela doit divertir* Son Éminence, je n'ai rien à dire. »

Comme on sent dans ces paroles toute l'amertume de la grande âme de Corneille ! L'auteur du *Cid* trouve qu'il est réduit, si nous pouvons nous exprimer ainsi, à jouer le rôle de bouffon. *Cela doit divertir le cardinal !*

Il semble que nous pénétrons en ce moment dans la pensée du poète. Le noble auteur dut se demander s'il ne valait pas mieux préférer l'indépendance de la misère à une telle servitude, s'il ne devait pas jeter aux pieds du cardinal la pension dont il était gratifié. Achètera-t-il le repos au prix de son honneur? car ce *Cid*, son premier chef-d'œuvre, ne sera-ce pas sa gloire future? Parce que la fortune ne s'est pas assise à son berceau, laissera-t-il humilier son génie? Puis, Corneille élevé dans une

prudence bourgeoise, lui qui connaissait de près la pauvreté, lui qui allait racommoder sa chaussure dans l'échoppe du cordonnier du coin; l'homme simple, incapable de vivre en dehors de la poésie, et habitué à se plier aux nécessités de la vie, se mit à réfléchir. On avait blâmé Héliodore d'avoir perdu son évêché pour un livre; il ne voulut pas agir comme lui : il sacrifia son orgueil, mais seulement vis-à-vis du cardinal auquel il devait quelque reconnaissance. Nul autre n'eut d'autorité sur lui (1).

Aussi, dans la lettre apologétique qu'il publia en réponse aux observations de Scudéry, voyez avec quel mépris il traite son adversaire! comme il fait dignement justice de ses fanfaronnades! car Scudéry, suivant son habitude, était presque allé jusqu'à provoquer son rival en duel; il demandait pour ainsi dire le jugement de Dieu avant celui de l'Académie.

« Je ne doute, répond Corneille, ni de votre noblesse ni de votre vaillance; il n'est pas question de savoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi pour juger de combien le *Cid* est préférable à *l'Amant libéral* (dernière pièce de Scudéry). Quand vous m'avez reproché mes vanités, vous ne vous êtes pas souvenu que vous avez mis un *à qui lit* au devant de *Lygdamon*, ni des autres chaleurs poétiques et militaires qui font rire le lecteur de vos livres. »

Scudéry touché appela donc Bois-Robert à son secours, et Bois-Robert ayant obtenu l'assentiment du cardinal, Chapelain

(1) Dans les additions de Fontenelle à la vie de Corneille, on trouve l'anecdote suivante : « M. Corneille, encore fort jeune, se présenta un jour plus triste et plus rêveur qu'à l'ordinaire devant le cardinal de Richelieu, qui lui demanda s'il travaillait. Il répondit qu'il était bien éloigné de la tranquillité nécessaire pour la composition, et qu'il avait la tête renversée par l'amour. Il en fallut venir à un plus grand éclaircissement, et il dit au cardinal qu'il aimait passionnément une fille du lieutenant général des Andelys, en Normandie, et qu'il ne pouvait l'obtenir de son père (M. de Lampérière). Le cardinal voulut que ce père si difficile vint lui parler à Paris. Il y arriva, tout tremblant d'un ordre si imprévu, et s'en retourna bien content d'en être quitte pour avoir donné sa fille à un homme qui avait tant de crédit. »

reçut l'ordre de formuler l'arrêt de l'Académie. Chapelain, qui entre ici en scène, n'était point auteur dramatique. Il n'avait aucun motif de jalousie contre Corneille; mais il jugea prudent d'obéir à Richelieu. Il s'y prit à deux fois avant de contenter Son Éminence. Tantôt le cardinal ne trouvait pas assez de *fleurs* dans cette verge d'épines, ce sont ses expressions; tantôt il en trouvait trop. Corneille, moins tourmenté que lui, écrivait simplement : « Après tout, voici quelle est ma satisfaction : je me promets que le fameux ouvrage auquel tant de beaux esprits travaillent depuis six mois pourra bien être estimé de l'Académie françoise; mais peut-être que *ce ne sera pas le sentiment du reste de Paris.* »

Il y avait pour Corneille d'autres juges que les rois et les grands. Il en appelait noblement aux bourgeois de Paris; et l'un d'eux même, dans une lettre ingénieuse, cassa effectivement le jugement de l'Académie. Le poète prétend relever de la foule, dont il reconnaît la souveraineté. Vous entendrez Corneille, menacé, au sujet de son *Horace*, d'une critique injuste comme celle du *Cid*, s'écrier bientôt : « Horace fut condamné par les décemvirs, mais il fut absous par le peuple. »

Voltaire a beaucoup trop loué la modération du manifeste de l'Académie contre Corneille; mais Voltaire, esprit aussi vaste qu'intelligent du reste, auquel notre siècle actuel ne rend pas assez souvent justice, Voltaire, mille faits le prouvent, a subordonné souvent l'expression de sa pensée à des considérations particulières. Le manifeste de Chapelain est lourd, ennuyeux; c'est, de plus, un factum très perfide; malgré ses apparences de de réserve. L'Académie prétend que Chimène est une fille dénaturée; elle la compare presque à cette Romaine qui foula aux pieds le corps de son père. La tendre amante de Rodrigue est traitée de femme sans âme et sans pudeur. « Nous maintenons, dit Chapelain au nom de la Compagnie, que toutes les vérités ne sont pas bonnes pour le théâtre, et qu'il en est de quelques-unes comme de ces crimes énormes dont les juges font

brûler les procès avec les criminels. » Ainsi donc Corneille se trouve condamné au bûcher avec son *Cid!*

Scudéry écrivit une lettre de compliment à l'Académie. Elle avait mérité cet affront.

On pense bien que ce succès ne fit qu'accroître la suffisance de notre capitan Scudéry. Pour réparer l'échec de *l'Amant libéral*, il donna au théâtre *l'Amour tyrannique;* le cardinal, toujours plein de dépit contre le *Cid*, cabala pour son auteur favori. *L'Amour tyrannique* eut toute son approbation. Ce grand Armand, le *dieu tutélaire des lettres*, comme disait Sarrasin, rendit un oracle en faveur de *l'Amour tyrannique;* mais l'oracle n'eut pas assez de vertu pour vaincre l'influence des malignes constellations qui ne manquaient jamais de s'opposer à la réussite des pièces de Scudéry. Corneille ne s'avisa-t-il pas de faire représenter *Horace!* C'était une véritable persécution. *Cinna*, *Polyeucte*, *la Mort de Pompée* se succédèrent rapidement. Scudéry tombait de constellation en constellation; il n'eut pour se consoler que l'estime de Bois-Robert : encore l'eut-il?

Bois-Robert, et ceci est par malheur pour lui un acte de bas courtisan, Bois-Robert afin de divertir le cardinal, fit représenter le chef-d'œuvre de Corneille devant Son Éminence par des laquais et des marmitons. Lorsque don Diègue demandait à son fils :

> Rodrigue, as-tu du cœur?

le fils répondait :

> Je n'ai que du carreau.

C'était bien là une parodie de laquais.

Quant à Chapelain, il eut bientôt à se défendre contre un rude adversaire, Boileau.

Telle fut la lutte originale qui précéda la naissance de Louis XIV.

Quelques détails sur la fondation de l'Académie française doivent trouver ici leur place à propos des sentiments de l'illustre compagnie sur le *Cid*.

L'histoire de l'Académie française est encore à faire, car Pellisson et d'Olivet n'ont fourni que des matériaux pour élever ce monument que notre siècle, porté aux études historiques et littéraires, édifiera sans doute. Pellisson surtout, si importants que soient les documents qu'il a donnés, a travaillé trop près des hommes qu'il avait à juger pour qu'on s'en rapporte à toutes ses appréciations, malgré le charme de son style ; il était plein de ménagements pour des réputations que la postérité n'a pas sanctionnées, et d'Olivet, son continuateur, bien que placé à une plus grande distance, crut devoir aussi à son titre d'académicien un éloge presque absolu de ses anciens confrères. Toutes ces biographies d'ailleurs ne constituent pas ce qu'on peut appeler une histoire où se développent pleinement les travaux de l'Académie et son influence sur les lettres.

L'Académie française n'a été établie par édit du roi qu'en 1635 ; mais Pellisson fait remonter son origine à quatre ou cinq années auparavant. Voici en effet ce qui était arrivé. Dès 1629, quelques hommes de lettres, qui demeuraient dans les quartiers éloignés de Paris, et qui se fatiguaient quelquefois de s'aller rendre des visites sans se rencontrer, convinrent d'un jour de la semaine pour se voir. Du temps de Ronsard et de ses compagnons, du temps de la *pléiade*, de pareilles réunions avaient eu également lieu entre les poètes, mais moins régulièrement. Ce fut chez Conrart, dont Boileau a vanté le *silence prudent*, que se rassemblèrent d'abord Godeau, Gombault, Chapelain, Malleville et quelques autres, auxquels se joignirent bientôt Faret, Desmarets et Bois-Robert. Ce dernier peut être réellement regardé comme celui qui a le plus contribué à la fondation de l'Académie ; il parla en riant au cardinal de ses assemblées, dont la principale occupation consistait à discuter sur le mérite des ouvrages et à fixer les principes de la langue. Soit que le car-

dinal, dont l'esprit était dominateur et envahissant, vît là un moyen d'action sur le corps indépendant des gens de lettres, qu'il disciplinerait à son aise, soit que, bon écrivain lui-même, il ne se préoccupât que de l'avenir de la langue, il comprit tout de suite qu'une société savante, organisée avec le concours de l'autorité publique et dans des conditions permanentes, ne tarderait pas à acquérir un grand crédit, et qu'elle créerait un foyer de lumière qui jetterait tôt ou tard un vif éclat sur le pays. Il offrit sa protection; elle fut acceptée, non pas sans quelque résistance, car les modestes associés craignirent d'abord le bruit qu'ils allaient faire. Mais comment résister à la volonté du cardinal! Il fut décidé que le nombre des académiciens serait porté à quarante, que la compagnie aurait un directeur, un chancelier, un secrétaire, et l'on dressa des statuts afin qu'ils fussent approuvés par le haut protecteur, ce qui eut lieu. Le cardinal fit alors expédier des lettres patentes du roi; mais il fallait que cet édit fût vérifié et enregistré au parlement. Ce corps, ennemi du cardinal, mit tant de mauvaise grâce à l'obliger, que deux ans se passèrent avant qu'on pût obtenir son arrêt.

Le père de Scarron, conseiller de grand'chambre, comparait l'Académie naissante au turbot sur lequel Tibère voulait faire délibérer le sénat après lui avoir ôté la connaissance des affaires publiques. Il repoussait comme une chose puérile toute discussion à ce sujet; mais en général le parlement considérait cette institution comme une émanation de la pensée de Richelieu: on semblait redouter tout ce qui pouvait accroître l'importance du cardinal. Cependant le parlement céda, mais avec cette clause que ladite Académie ne connaîtrait que de « l'ornement, embellissement et augmentation de la langue française. » On voit que le parlement faisait largement ses réserves contre tous empiètemens de ses droits, comme s'il craignait de voir l'Académie se transformer un jour en corps politique.

Dans l'intervalle, c'est à dire entre l'édit du roi et l'arrêt de vérification, se produisit le fameux débat sur le *Cid* que nous

venons de rappeler, car la nouvelle Académie ne cessait pas de fonctionner. Richelieu voulut que l'Académie s'expliquât, bien qu'elle eût d'abord, pour le *Cid* les yeux de Chimène, il faut le dire à son honneur, et qu'elle ne parût pas disposée à se mettre en contradiction avec l'opinion générale. On obtint avec peine, ainsi que nous l'avons fait remarquer, le consentement de Corneille, sans lequel l'Académie, d'après ses propres statuts, n'aurait pu s'ériger en tribunal. Nous devons insister sur une observation que nous n'avons fait qu'indiquer. Ne doit-on attribuer qu'à une jalousie d'auteur cette persécution de Richelieu? Il est certain que le cardinal mît à toute cette affaire une passion qui décelait un véritable dépit littéraire : il n'avait pas vu sans envie, nous l'avons presque prouvé, un des cinq auteurs qu'il faisait travailler à ses pièces s'élever si haut de son propre vol; mais on peut croire aussi qu'un esprit comme celui de Richelieu ne se laissa pas guider par cet unique motif. La cour et la ville commençaient en effet à s'occuper de l'Académie, à s'informer de ce qu'elle faisait, à la plaisanter sur les vieux mots qu'elle prétendait bannir du langage, et tout cela contrariait Richelieu, qui l'avait adoptée et qui la trouvait inactive. C'était surtout en vue du parlement qu'il pouvait désirer qu'elle fît acte d'existence, et particulièrement d'existence littéraire, pour que les mauvais bruits répandus sur elle tombassent aussitôt. Cette raison est assez plausible, elle élève le débat. Les *Sentiments de l'Académie sur le Cid,* revus et corrigés plusieurs fois par le puissant ministre, virent enfin le jour. L'Académie avait mis cinq mois à faire son travail, et ses *Sentiments* ne furent publiés qu'après l'arrêt de vérification qui la constituait définitivement.

Les hostilités auxquelles Corneille se vit en butte ne l'effrayèrent point. Il répondit à l'Académie par un nouveau chef-d'œuvre. Il est beau voir ainsi un grand homme, au milieu des clameurs jalouses qui l'entourent, appuyé sur le peuple dont l'instinct le comprend, demeurer debout, les yeux tournés vers la postérité.

Horace succéda au *Cid* et vint montrer quel parti, après avoir embrasé sa poésie de la chevaleresque ardeur du romancero espagnol, Corneille savait tirer des historiens latins, dont le mâle génie convenait si bien au sien. Corneille avait nommé sa pièce *Horace;* ce qui prouve que, au moment de la composition, son sujet possédait à ses yeux une unité à laquelle on lui a reproché d'avoir manqué; critique trop facilement acceptée par lui dans l'examen qu'il a fait de ses tragédies. Corneille a voulu peindre, en effet, la mort de Camille après le triomphe d'Horace, cette mort racontée avec tant d'éloquence par Tite-Live; mais la plume dramatique de l'auteur français a tracé si vigoureusement les divers caractères de sa pièce, qu'on n'a plus su lequel on devait le plus admirer. C'est ainsi que, le vieil Horace paraissant plus sublime que le sauveur de Rome, le sentiment public l'a pris sous sa protection, et le nom des *Horaces* est demeuré à la pièce. On aurait cru faire tort au père en ne lui rendant pas les mêmes honneurs qu'au fils.

Quel magnifique intérieur de famille antique! Père, fils, filles, belles-filles, gendres, tout s'y trouve, et chaque caractère s'y développe dans sa nature et selon les mœurs du temps. Le roi, qui n'apparaît qu'au dénoûment, joue un rôle si secondaire, que La Harpe a cru pouvoir appeler cette pièce républicaine. Le vieil Horace, citoyen romain, et ses enfants, voilà les personnages sur lesquels l'intérêt repose. Comme ce vieillard est le maître dans sa maison? Quel père de famille! Que d'autorité et d'énergie!

Nous conviendrons assurément que les Romains avaient poussé au delà de toutes les bornes le *droit paternel.* Ce droit ne permettait-il pas aux pères de faire battre de verges leurs enfants, de les charger de fers, de les vendre, de leur ôter la vie? Mais la constitution de la société antique se fondait sur bien d'autres injustices. Elle avait pour base d'abord l'esclavage, le plus odieux de tous les priviléges que les hommes se soient arrogés sur leurs semblables. Par l'effet des bizarres contradic-

tions de l'esprit, les plus beaux exemples d'indépendance se sont manifestés auprès d'une permanente oppression. Cassius, le dernier des Romains, désespérant de la liberté de son pays, se faisait percer le cœur par qui? par *son esclave!* Il aurait mieux valu l'affranchir et se conserver pour de nouvelles luttes. On pourrait lui appliquer les vers du vieil Horace :

N'eût-il que d'un moment retardé sa défaite,
Rome eût été du moins un peu plus tard sujette!

Cassius, Brutus, Caton d'Utique nous semblent avoir été déçus par une fausse magnanimité. Les hommes de parti ne doivent périr que de la main de leurs adversaires. Lorsqu'ils ne périssent pas sur les champs de bataille, l'infamie de leur mort appartient à leurs bourreaux; mais les anciens Romains voulaient tomber avec grâce, il y a toujours eu chez eux du gladiateur.

Leurs actions sont marquées d'un tel cachet de grandeur, qu'elles étonnent souvent et même surprennent l'admiration. Si l'on trouve chez un autre peuple un père condamnant ses enfants à mort, comme Brutus condamna les siens, on se révolte contre ce crime qui offense la nature. Abraham lui-même ne peut guère être excusé par les commandements de Dieu; la mémoire de Philippe II d'Espagne, meurtrier de don Carlos, est exécrée. Jamais on n'aurait souffert au théâtre qu'Horace plongeât son épée dans le sein de sa sœur, s'il n'avait été Romain. Dans toute autre histoire, il n'y aurait pas de châtiments assez forts, aux yeux du spectateur, pour punir un pareil scélérat; et cependant on serait fâché que l'assassin de Camille fût envoyé au supplice. On respecte pour ainsi dire l'inviolabilité du citoyen romain, car c'était un droit de cité de ne pouvoir être mis à mort par la loi à moins d'avoir accepté sa condamnation. Il était permis de l'éviter en s'exilant.

On ne saurait trop louer la vigueur avec laquelle Corneille a reproduit les mœurs romaines et ce qu'il y a de sublime dans le vieil Horace, doué de tant de sensibilité et de fermeté à la fois;

dans son fils, trop impétueux, emporté par la fougue de son patriotisme et l'ivresse de sa victoire; dans Curiace, ce guerrier qui s'honore de conserver encore *quelque chose d'humain*. Mais la critique ne s'est presque jamais arrêtée sur les caractères de femmes qui composent le fond de cette pièce, caractères également admirables! Dans les plaintes de Sabine, dans les cris de Camille, on retrouve le cœur des femmes de tous les temps, étrangères par elles-mêmes aux discordes politiques, tremblant pour la vie de ceux qu'elles aiment, et répandant leur colère sur tout ce qui est opposé à leurs affections. Sabine, comme sœur, avec son ironie amère; Camille, comme amante, avec ses imprécations, forment le drame véritable.

Nous croyons devoir relever une observation étrange de Voltaire, qui, tout en se livrant, dans son commentaire sur Corneille, à des réflexions souvent très justes, semble avoir pris à tâche, on est forcé d'en convenir, de rabaisser quelquefois un génie qu'il lui était impossible d'égaler. N'a-t-il pas voulu s'en prendre au fameux *Qu'il mourût* lui-même, en l'attaquant d'une manière détournée comme un traître et honteux adversaire! Voltaire fait là le métier du brigand Cacus qui attirait à rebours dans sa caverne les troupeaux d'Apollon, afin qu'on n'aperçût pas les traces du méfait. Après avoir crié bien haut que le *Qu'il mourût* est un trait du plus haut sublime, auquel nul autre n'est comparable dans toute l'antiquité, il ajoute : « Il est vrai que le vieil Horace, qui était présent quand les Horaces et les Curiaces ont refusé qu'on nommât d'autres champions, a dû être présent à leur combat. Cela *gâte* jusqu'au *Qu'il mourût*. » C'est à dire que Voltaire aurait bien voulu le *gâter*, mais qu'il ne l'a pas pu. Il faisait semblant d'oublier qu'Horace fils, craignant que la douleur de sa femme et de sa sœur ne se manifestât en public, de peur qu'on ne soupçonnât de lâcheté lui et ses frères, avait dit au vieillard :

Mon père, retenez des femmes qui s'emportent;
Et, de grâce, empêchez surtout qu'elles ne sortent :

Leur amour importun viendrait avec éclat
Par des cris et des pleurs troubler notre combat....

Voltaire passait sous silence la courte et belle réponse du père :

J'en aurai soin. Allez : vos frères vous attendent.

Fallait-il d'ailleurs que le vieil Horace fût témoin de la mort de ses fils? C'eût été pousser le stoïcisme trop loin. C'était assez de les envoyer au combat. Voltaire est trop cruel.

Le vieil Horace veille autant au salut de sa famille qu'à celui de sa patrie. Faire son devoir et laisser le reste aux dieux, telle est sa philosophie, la plus belle des philosophies, qui a sa règle dans la conscience. Il n'a pas un cœur d'airain : ses yeux ne sont pas étrangers aux larmes : voyez comme ses filles se taisent devant sa grande douleur. Sont-elles ensemble, elles sont raisonneuses, elles se disputent à qui est la plus malheureuse ; dès qu'il paraît, elles cessent leurs plaintes. Quand ses trois fils sont aux mains, chaque instant est une torture pour le vieillard ; il souffre plus qu'elles. Si Camille s'abandonne plus tard à son désespoir en apprenant la mort de son cher Curiace, ce n'est pas devant son père que sa fureur éclate ; elle n'aurait osé affronter le blâme sévère du vieillard. Il faut tout l'orgueil du vainqueur, tout l'enivrement féroce de son triomphe, pour qu'elle exhale ses ressentiments, et attire sur elle la pointe d'un glaive encore teint du sang de son amant.

Cet acte sanguinaire est affreux, et le vieil Horace le condamne en termes énergiques. Il dit que son fils a *déshonoré sa main*. Jamais on ne verra Corneille justifier une action coupable. Horace n'est point absous par le spectateur, bien qu'on ne puisse consentir à le laisser périr. Horace se repent lui-même et se plaint d'avoir trop vécu. Si le besoin des émotions qui tourmente les hommes réunis au théâtre amène sous la plume de Corneille les désordres de la passion, il les corrige par le jugement d'une

haute raison. Le roi Tullius, remettant l'âme du spectateur d'accord avec elle-même, flétrit lui-même ces instincts féroces qu'on veut colorer du nom de *premier mouvement*, et qui n'en sont pas moins d'horribles attentats. Corneille a toujours prêché le dévouement, la générosité, le pardon, les plus belles vertus de la terre.

Corneille dégage de plus en plus ce sentiment d'humanité à mesure que son génie grandit; il va s'élever à la clémence d'Auguste, et de là au martyre de Polyeucte, pour apprendre aux hommes à vaincre leurs passions, ou, ce qui est plus beau encore, à mourir pour leurs convictions. Les pièces de Corneille ne jettent point dans les esprits ni dans les sens des fièvres dangereuses; elles ne légitiment point la vengeance, la colère, les mauvais penchants; elles retrempent les âmes dans le bien; elles fortifient le cœur des hommes sérieux et développent les germes des plus nobles pensées.

La dédicace de *Cinna*, adressée à M. de Montoron, offre un rapprochement bizarre; il compare la générosité de ce traitant à celle d'*Auguste*. Montoron, trésorier de l'épargne, était fastueusement venu en aide à la pauvreté de certaines muses de son temps, Corneille payait la dette commune. On trouve dans cette épître les sentiments généreux qui ont toujours animé la grande âme de Corneille; et si le poète est obligé de faire un ridicule effort d'esprit pour établir un parallèle entre Auguste et le sieur Montoron, on ne reconnaît que mieux, dans les bizarres raisons qui servent d'appui à son hommage, les habitudes d'un homme accoutumé à vivre éloigné de la flatterie, et peu fait à parler la langue ingénieuse des courtisans, même lorsque la reconnaissance l'anime.

Les contemporains de Corneille se sont évidemment trompés sur la tragédie de Cinna; ils en ont mal compris les personnages. Ceux qu'ils admirèrent le plus (on peut en juger par la lettre du fameux Balzac) furent Émilie et Cinna. Émilie est une *rivale de Caton et de Brutus dans la passion de la liberté*, Cinna

est un héros et un *parfait honnête homme*... A peine a-t-on pris garde à l'empereur Auguste ; cependant la pièce repose sur sa clémence, et la morale en est une superbe leçon donnée aux souverains.

Que l'on considère avec attention Émilie et Cinna, et on verra qu'aucun intérêt ne s'attache à eux.

Émilie est la femme aux pieds de laquelle les courtisans tombent sans cesse à genoux, et qui reçoit les vœux de toute l'Italie ; certaine du pouvoir de sa beauté, elle en parle, non pas avec une présomption blâmable, mais avec la franchise d'une personne élevée dans cette atmosphère d'adorations. Lorsque Cinna hésite à accomplir ses volontés, et lui dit :

Oublie et ta naissance et le prix qui t'attend.

Le prix, c'est sa possession. Lorsque Maxime lui déclare son lâche amour, elle reprend :

. . . . Tu m'oses aimer, et tu n'oses mourir !

Lorsqu'elle dispute à Cinna devant Auguste, scène si douloureuse pour l'empereur, l'honneur d'avoir eu la première pensée d'un attentat contre ses jours, elle s'écrie, plus orgueilleuse que jamais :

Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres.

Elle a presque droit de parler ainsi. Il n'est donc pas étonnant qu'elle se soit emparée de l'esprit de Cinna et qu'elle ait engagé ce jeune Romain dans une conspiration où ni l'un ni l'autre ne songent aux intérêts de la république. On le comprend aisément lorsqu'on voit Auguste lui-même, après avoir rappelé à Cinna le don qu'il lui faisait de la main d'Émilie, ajouter :

En te couronnant roi, je t'aurais donné moins.

Cinna et Émilie couvrent du masque des intérêts publics des

sentiments entièrement personnels. Si Émilie a la mort d'un père à venger et paraît animée d'une haine estimable, on s'aperçoit ensuite qu'elle a accepté les bienfaits d'Auguste, qu'elle vit dans sa maison comme sa fille, et l'ingratitude se joignant à l'assassinat qu'elle médite la change réellement en *furie*. Quant à Cinna, uniquement amoureux et aux ordres de sa maîtresse, il ne sait ce qu'il veut ni ce qu'il fait. Il a trop de subtilité d'esprit et trop peu de caractère pour qu'on s'enthousiasme en sa faveur. Personne n'est dupe de ses belles phrases ; on sent bien qu'il ne pense guère à Rome, et que la possession d'Émilie est son unique désir.

Voltaire et La Harpe ont prétendu que le rôle de Cinna était essentiellement vicieux. Les irrésolutions de ce Romain leur ont paru étranges, parce qu'ils ont voulu le prendre pour un Brutus. Ce n'est point, encore une fois, la passion de la liberté qui arme le bras de Cinna contre Auguste : c'est l'amour. Cinna veut plaire à Émilie ; il la sait inflexible dans sa haine, il essaie d'être aussi barbare qu'elle ; mais les bienfaits d'Auguste le confondent. Corneille l'a fait très jeune et d'une imagination facile à s'échauffer. Cinna, remarquez-le bien, ne sort jamais des positions embarrassantes où il se met que par des efforts de subtilité d'esprit. Lorsqu'il tombe aux genoux d'Auguste, il lui conseille de retenir l'empire, il a peur que la vengeance n'échappe à Émilie : il songe bien peu à la liberté de Rome ; Maxime n'a pas de peine à le pousser à bout.

MAXIME.

Donc, votre aïeul Pompée au ciel a résisté
Quand il a combattu pour votre liberté.

CINNA.

Si le ciel n'eût voulu que Rome l'eût perdue,
Par les mains de Pompée il l'aurait défendue ;
Il a choisi sa mort pour servir dignement
D'une marque éternelle à ce grand changement,
Et devait cette gloire aux mânes d'un grand homme,
D'emporter avec eux la liberté de Rome.

C'est un admirable mouvement poétique, mais est-ce une réponse? Non. Cinna a donc une arrière-pensée, et quand, seul avec Maxime, il explique qu'il a toujours l'intention de tuer Auguste, on sent que les raisons qu'il donne, quelque justes qu'elles paraissent, ne sont pas véritables. Ne le voit-on pas parfaitement d'ailleurs, car nous croyons devoir insister sur ce point, lorsqu'il s'écrie plus loin, après avoir voulu détourner sa maîtresse de son parricide dessein :

Eh bien! vous le voulez; il faut vous satisfaire.

Corneille a donc donné à Auguste le beau rôle de sa pièce. Connaissant parfaitement les lois de son art, il s'est bien gardé de mettre sous les yeux de cette foule de jeunes Romains, poussés seulement par les intérêts de leur patrie, sur lesquels Cinna appuie sa conspiration; on aurait trop pris, peut-être, parti avec eux contre l'empereur. Maxime, qui les représente, est bien plus louable que Cinna, jusqu'au moment où une lâche jalousie d'amour lui fait trahir les secrets de ses amis. Cette conjuration, pourtant, forme le fond du tableau. L'auteur l'a laissé entrevoir pour donner plus d'ampleur à sa tragédie et pour qu'Auguste fût amené à de justes réflexions sur la valeur des divers modes de gouvernement et sur les dangers du pouvoir absolu. S'apercevant que la monarchie est contraire à la volonté des Romains, et qu'il vit haï de tous, Auguste en vient aisément à comprendre que son salut dépend d'une abdication et d'une générosité suprême. Après les francs conseils qu'il a reçus de Maxime, il est tout naturel qu'il fasse un retour sur lui-même et que, près de punir, il soit forcé de reconnaître le vice des lois impitoyables; il acquiert la certitude que le fanatisme des partis ne s'éteint pas dans le sang des citoyens, mais qu'il s'allume, au contraire, plus vif et plus ardent par les rigueurs. Ce sont les martyrs, en effet, qui fondent la puissance des religions.

C'est la sagesse des temps qui a enseigné à Corneille ces

hautes méditations ; et deux mille ans avant lui, Sénèque le philosophe, dans son admirable récit de la conspiration de Cinna, avait tracé le monologue d'Auguste. N'est-ce pas lui qui fait ressortir, le premier, les avantages de la clémence, et qui met dans la bouche de Livie ces mémorables paroles : *Severitate nihil adhuc profecisti; nunc tenta quomodo tibi cedat clementia* (Tu n'as rien gagné jusqu'ici dans la sévérité; essaie maintenant comment te réussiras la clémence). Corneille, en empruntant cette scène à Sénèque, l'a si malheureusement encadrée dans sa pièce, qu'on la retranche au théâtre; mais il l'a, du reste, admirablement traduite. Livie parle en reine et en femme.

Il est incontestable que Corneille, qui avait pour ainsi dire du sang romain dans les veines, qui avait lu Tacite, qui savait que cet énergique historien, en rappelant le meurtre de César, a laissé tomber de sa plume ces mots rigoureux : *Recte occisus fuit;* il est incontestable, disons-nous, que Corneille n'a vu qu'un seul moyen de désarmer la fureur des factions et de leur faire honte d'en venir à l'assassinat : ce moyen est la *clémence.* Il importe à ses yeux que les rois qui se sont imposés à des partis rebelles, et qu'un grand nombre de citoyens accusent d'avoir usurpé le pouvoir, rachètent par la modération le tort qu'ils ont d'être les maîtres de l'empire : et bien plus, il est nécessaire même, s'il y a lieu,

Qu'ils souffrent des ingrats, après l'avoir été,

comme Auguste se le dit lui-même.

Cette grande pensée nous a valu un chef-d'œuvre; et ce qui, encore une fois, rend notre théâtre si admirable, c'est qu'il a fondé ses plus beaux monuments sur des idées de ce genre, idées généreuses et nobles. Le géomètre qui demandait ce que prouvaient nos meilleures tragédies était plus distrait qu'il n'est permis à un géomètre de l'être. La différence de notre théâtre avec celui de l'antiquité est toute dans la moralité que renferment nos

pièces. La fatalité, voilà la déesse de l'ancien Olympe tragique; l'*humanité* seule domine notre scène, l'illustration de la grandeur morale est le levier avec lequel nous avons remué le monde des intelligences et des cœurs.

Considérez bien dans Auguste cette lassitude de l'ambition assouvie, cet ennui profond de l'homme qui, parvenu au comble de ses vœux, rencontre l'infini et se sent écrasé du poids de l'humanité. Jamais le génie ne s'est élevé à de plus hautes pensées. Ce doute absolu sur la valeur de nos destinées, ce découragement d'un grand cœur peignent notre nature prise du point de vue terrestre; mais comme elle se grandit tout à coup! avec quelle force l'âme immortelle se relèvera dans la magnificence du triomphe d'Auguste sur ses passions! Cette perception idéale est comme une lueur merveilleuse jetée dans l'obscurité d'une autre existence soudainement illuminée à nos yeux.

Polyeucte sortit de cette inspiration. C'est l'empereur Néron, ce monstre couronné, qui a commencé la persécution contre les chrétiens, et c'était un acte digne de lui. Néron, après avoir assisté, revêtu d'un costume de théâtre et la lyre à la main, à l'incendie de Rome, qu'il contemplait du haut d'une tour, accusa les chrétiens de ce désastre, dont l'histoire l'a presque constitué l'auteur : on peut prêter des crimes à Néron. Les premiers chrétiens martyrs remontent à cette époque terrible, si honteuse pour l'humanité. Les dieux vieillis du paganisme tombaient en poussière de toutes parts sur leurs autels déshonorés. Insultés par les poètes mêmes qui en célébraient les métamorphoses, ils avaient perdu leur crédit dans l'opinion publique. Dès qu'on discute les dieux, ils sont perdus. On leur reprochait hautement leurs folies, leurs incestes, leurs adultères; le prestige était détruit. Les chrétiens auxquels on demandait de sacrifier à Apollon, et qui prenaient au sérieux la mythologie païenne, pouvaient s'écrier comme Acau à Marcien : « Quoi ! ce malheureux qui, brûlant d'amour pour une fille, courait follement sans savoir qu'il perdait cette proie si chère, il n'était donc pas divin; il

n'était pas dieu, puisqu'une fille le trompa. » C'est la fable de Daphné qu'Acau foudroyait par ce raisonnement scolastique. Pierre, de son côté, répondait au proconsul Optimus, qui voulait le forcer à rendre hommage à la déesse Vénus : « Je m'étonne que vous vouliez me persuader de sacrifier à une femme impudique et infâme, qui a fait des actions dont le seul récit serait honteux. » Les chevalets, les roues, les ongles de fer ne leur arrachaient pas d'autres paroles; la douleur même accroissait l'intensité de leur foi. Leurs juges qui avaient à peu près les mêmes pensées sur les dieux de l'Olympe, se trouvaient remués tout à coup par l'électricité de la souffrance, et de bourreaux souvent devenaient martyrs.

On a de la peine à se figurer jusqu'à quel point l'ambition du martyre avait gagné les âmes ; c'était de la fureur, et cette folie sublime se revêtait parfois des formes de la plus haute poésie. Écoutez saint Ignace, évêque d'Antioche : « J'écris aux Églises et leur mande à toutes que je meurs volontairement pour Dieu, si vous ne m'en empêchez. Je vous en conjure, ne m'aimez pas à contre-temps. Souffrez que je sois la pâture des bêtes qui me feront jouir de Dieu. Je suis le froment de Dieu, et je serai moulu par les dents des bêtes pour devenir un pain tout pur de Jésus-Christ. Flattez plutôt les bêtes, afin qu'elles soient mon tombeau et qu'elles ne laissent rien de mon corps; de peur qu'après ma mort je ne sois à charge à quelqu'un. » Est-il rien de plus énergique et de plus beau! *Flattez plutôt les bêtes!* Quel désir de la mort! Le génie de Corneille était bien fait pour comprendre une telle exaltation.

L'admirable caractère de Pauline a été l'objet de plus d'une raillerie inconvenante : il est certain qu'une femme dont le malheur est d'aimer deux hommes en même temps présente d'abord un côté comique à la malignité de l'esprit; mais avec quelle noblesse Corneille s'est tiré de cette position délicate, qui est tout l'intérêt de sa pièce! Les moralistes vous diront que Pauline, en épousant Polyeucte, aurait dû étouffer tout amour pour

Sévère. Les moralistes connaissent peu le cœur des femmes ; les plus honnêtes ont leurs secrets. On ne peut se dissimuler qu'il serait plus agréable pour Polyeucte que Pauline ne portât pas à Sévère une tendresse si forte ; elle a beau s'écrier que

. . . . l'on doute d'un cœur qui n'a point combattu,

bien des gens aimeraient mieux que leurs femmes ne fussent pas forcées de combattre. Si Polyeucte en prend son parti, c'est qu'il commence à se détacher des choses d'ici-bas. On se demande quelle est la différence des deux amours de Pauline : Sévère a les vœux du cœur, les sympathies de l'âme ; Sévère est le type idéal que presque toutes les femmes ont rêvé ; mais, d'un autre côté, les solides attaches de la possession ont déjà enchaîné Pauline à son mari, et, dans sa pudeur de nouvelle épouse, elle n'ose pas soupçonner qu'on puisse jeter un œil de complaisance sur un autre que son époux. Voilà ce qui rend Pauline extrêmement intéressante ; cette réserve adorable la fait estimer, comme elle le dit, plus que s'il n'y avait pas de lutte entre ses sentiments.

Sévère est digne de Pauline, et les bienséances que commandait un pareil sujet ont été exactement observées par Corneille ; il n'a pas moins bien traité les fines nuances de passion et de devoir que les vigoureuses saillies de Polyeucte : on se rappelle que l'amour l'a fait poète. Pauline ne le cède à aucune tendre héroïne. Cette pièce de *Polyeucte* témoigne de la part de Corneille, qui vivait si retiré du monde, une savante observation admirablement mêlée aux traits de son génie. Le caractère de Félix, qui déplaisait si fort à Voltaire et à La Harpe, est une beauté de plus dans l'ouvrage. C'est la nature humaine prise sur le fait dans ce qu'elle a de pusillanime et de honteux, comme elle est prise chez Polyeucte dans ce qu'elle a de plus noble et de plus élevé. Il n'est pas d'ambitieux subalterne qui ne rougisse peut-être en entendant Félix. Le développe-

ment de ce caractère est prodigieux; on regrette que Pauline ait un père de cette espèce; on est même tenté de lui faire un reproche de l'obéissance absolue qu'elle a pour ce déplorable personnage : mais il faut bien se souvenir qu'on voit rarement son père avec les yeux du public, et qu'on ne doit pas même le voir ainsi.

On a blâmé la double conversion de Pauline et de Félix, la dernière surtout. Si nous l'avons bien expliquée en montrant que le martyrologe est plein de conversions subites, et qu'elles étaient d'autant plus agréables aux chrétiens qu'elles venaient de leurs plus acharnés persécuteurs, on comprend pourquoi Corneille n'a pas hésité à jeter la lumière du christianisme dans l'âme ténébreuse de Félix, quelque méprisable que paraisse cet homme. Corneille a du reste préparé de longue main cette conversion, en faisant voir que Félix n'est pas dépourvu de tout bon sentiment, et qu'en général il se laisse aller à la faiblesse de son caractère et aux habitudes d'une vie passée dans la corruption des gouvernements, plutôt qu'à une méchanceté naturelle. Cependant il ne faut pas avoir une confiance illimitée dans la conversion de Félix; il serait homme à se rétracter le lendemain : Félix n'a pas d'ailleurs d'autre parti à prendre. Admettons que la grâce ne lui descende qu'imparfaitement d'en haut : ce ne serait pas un mauvais calcul. Il avait mal jugé Sévère; il a reconnu sa générosité à l'égard des chrétiens; il sait sa fureur à propos du meurtre de Polyeucte; il n'a plus que ce recours pour se sauver. Qui sait? ce vieux courtisan Félix répare peut-être sa maladresse en se faisant chrétien. On serait d'autant plus porté à le croire, qu'il déploie une satisfaction assez intempestive en se sentant rassuré sur son sort.

Sévère a semblé aux yeux de bien des gens, pour un homme qui fait si bon marché de ses dieux, montrer vis-à-vis de Pauline une trop grande délicatesse de cœur. On oublie que les Romains ont eu plus de respect pour les mœurs que pour leurs

dieux; ils ont donné de grands exemples de pureté : témoin la continence si vantée de Scipion. La tragédie de *Polyeucte* nous paraît donc inattaquable du côté des caractères; en ce qui concerne le plan et l'enchaînement des idées, c'est la pièce la plus régulière de Corneille; l'intérêt y croît de scène en scène et s'y soutient encore par la sublimité du dialogue, malgré la sévérité des unités qui a privé la pièce de nombreux développements. Corneille était le poète de la difficulté vaincue. Le style, au dire de l'auteur lui-même, est moins fort et moins majestueux que celui de *Cinna* et de *Pompée ;* mais, à part quelques expressions triviales, quelques constructions incorrectes, quelques mots vieillis, le style a néanmoins cette plénitude et cette force qui consiste, non dans un placage de vaines sentences, mais dans l'énergie et dans la précision de la pensée.

Corneille voulut enfin aborder l'antiquité romaine par son côté le plus redoutable et le plus imposant; il lui vint à la pensée de mettre en présence la grande figure de César et l'ombre de Pompée. Nourri de la lecture de la *Pharsale*, il entreprit sa tragédie de *la Mort de Pompée*. On a reproché à cette pièce une certaine enflure d'expression ; mais le poète, en adoptant presque partout la forme du récit, s'était dit que cet ouvrage ne pouvait se soutenir que par la force épique des vers, par la hauteur des sentiments. Lucain, qui, en parlant de Pompée, le comparait à un vieux chêne chargé de trophées d'armes, et plus beau que les arbres couronnés d'un vert feuillage, invitait Corneille à se laisser aller aux métaphores ambitieuses, vers lesquelles son esprit penchait volontiers.

Le premier acte de *la Mort de Pompée* offre une magnifique exposition ; jamais la lâcheté des cours, à l'heure du danger, n'a été burinée avec des traits plus profonds. Photin et ses pareils, ces ministres perfides qui, abusant de la faiblesse du roi Ptolémée, l'engagent à violer l'hospitalité en offrant à César la tête de Pompée, pour se concilier les bonnes grâces du vainqueur; ces vils conseillers qu'on retrouve à toute époque, et qui font

tomber les couronnes au lieu de les consolider sur la tête des rois, ont été peints de main de maître.

Sire, je crois tout juste alors qu'un roi l'ordonne,

dit Achillas, ajoutant la flatterie à la ruse, après avoir sollicité le meurtre d'un héros.

Deux admirables caractères de femme, celui de Cléopâtre, sœur de Ptolémée, et celui de Cornélie, veuve de Pompée, luttent de noblesse avec le personnage du grand César. Cléopâtre, modèle achevé de loyauté et d'honneur, montre tout ce qu'une belle âme, livrée à l'amour, doit garder par devers soi d'indépendance et de fierté. Elle aime César, mais ses vœux sont pour le salut de Pompée; la pusillanimité de son frère Ptolémée attire ses mépris et son indignation. Cornélie soutient avec vigueur le nom qu'elle porte, elle n'est pas accablée sous ce fardeau; l'âme de Pompée revit en elle; sa douleur s'exhale magnifiquement : elle seule et Cléopâtre donnent du mouvement à cette tragédie par leurs soudaines apparitions, car, excepté l'arrivée de César, les autres scènes ne contiennent guère que des conversations. Mais quels superbes entretiens! ils roulent sur des intérêts immenses; il s'agit du sort du monde!

César est représenté en généreux ennemi, et pourtant avec toute l'adresse et toute la logique qui caractérisaient ce grand homme. César va au fond de tout; on ne sait trop si la mort de Pompée ne lui cause pas une secrète joie, mais il fait périr ses assassins, il lui rend les honneurs funèbres, il exprime des regrets éloquents. Il adresse au roi Ptolémée des reproches d'une rare justesse : c'est le César de l'histoire.

Une chose remarquable, c'est que Pompée, dont la mort a lieu dès le deuxième acte, continue à remplir la scène autant que César vivant, et l'urne qui renferme ses cendres vient, par un effort de génie, animer le cinquième acte. Le corps de Pompée a été jeté dans les flots; mais l'affranchi Philippe a couru le long du rivage pour redemander à la mer les restes de son

maître, et la mer lui a rendu cette dépouille mortelle avec les débris d'un vaisseau naufragé. De ces débris, l'affranchi Philippe a formé un bûcher; il a brûlé le corps de Pompée. Ces poétiques détails, tout à fait inattendus, et cette urne, chère et terrible à la fois, dans laquelle tombent les larmes de Cornélie, produisent des effets qui n'appartiennent qu'au grand Corneille.

Reposons-nous de ces fortes images empruntées à la poésie un peu déclamatoire mais énergique de Lucain. Suivons maintenant le jeune et gai Dorante dans ses fictions joyeuses. Dorante ne fait de mal à personne, les gens qu'il tue se portent fort bien; il ment pour son plaisir, non pour son intérêt; il essaie de se faire bienvenir des belles dames, il prétend les adorer au premier coup d'œil. Dorante amuse par son spirituel enjouement; d'ailleurs, la scène vigoureuse où son père, ce digne et franc gentilhomme, le rappelle à la foi et à l'honneur, cette semonce austère est une assez forte punition de ses inconséquences. Dorante n'a pas encore de bassesse dans le caractère, il n'a que la fougue d'un étudiant nouvellement sorti des universités.

Cette comédie de Corneille est pleine de charmes malgré ses invraisemblances; il se mêle au bon comique français, qui commence à se faire jour, un air romanesque très agréable. La riante imagination de Lope de Vega égaie le mâle génie de l'auteur de *Pompée*, de *Polyeucte*, d'*Horace* et du *Cid;* Corneille s'est rappelé qu'il a dû sa première réputation à la muse comique; il a voulu faire reverdir les lauriers de *Mélite*. La scène du *Menteur* se passe aux Tuileries; on s'y promène sous des ombrages parfumés. Une demoiselle pose son pied à faux et se donne une légère entorse, un galant jeune homme lui offre son bras; la connaissance s'établit; la belle se montre ensuite à son balcon; on cause d'amour durant la nuit; on se méprend, on se querelle, on se brouille, et cette série de méprises, de reproches, de colères offre un tableau piquant de ces coquettes intrigues, fleurs éphémères qui parfument la belle saison de la jeunesse.

Si l'on s'en rapporte aux anciens, il est permis de mentir en

amour; selon eux, Jupiter se rit des serments des amants : *Perjuria ridet amantûm*. Cependant Horace, peu satisfait d'être trompé par sa maîtresse, aurait voulu qu'à chaque mensonge elle perdît une grâce ! Si le ciel eût exaucé des vœux si imprudents, Horace aurait bien vite demandé le contraire à Jupiter ! Horace chantait trop bien le doux sourire de Lalagé pour s'exposer de gaieté de cœur à le compromettre ainsi ; il eût redemandé à être trahi à son insu. On accuse particulièrement les femmes de dissimulation ; mais, d'après l'autorité du grand Corneille, les hommes ne le cèdent en rien sur ce point aux femmes, et même ils les surpassent. Il est certain que ce Dorante, qui en conte à deux belles à la fois, afin de toucher le cœur de l'une ou de l'autre, n'est pas un modèle de constance et d'amour.

Malgré la fidélité des personnages de d'Urfé, de La Calprenède et de mademoiselle de Scudéry, dont la *carte du Tendre* avait fait les délices de la cour et de la ville, la galanterie facile et légère régnait, et le bon Corneille n'en était pas exempt lui-même. Une chanson galante composée par lui : « *Si je perds bien des maîtresses*, » trahit un peu librement ses sentiments sur cette matière.

Ne condamnons pas avec trop de sévérité les histoires improvisées par Dorante pour séduire ou Lucrèce ou Clarisse, elles sont filles à se défendre ; mais ce qui le rend tout à fait blâmable, c'est qu'il se joue de la crédulité de son père et de celle de ses amis. Dorante devient réellement menteur ; si on le laisse faire, il dira bientôt *oui* pour *non* ou *non* pour *oui*, sous prétexte qu'il n'y a pas plus de lettres dans un mot que dans l'autre, ainsi qu'il est dit dans la nouvelle de Cervantès, *Riconnette* et *Cortadillo*. Dorante possède le germe de ce vice qui dégrade le plus l'homme, en ce qu'il fait servir le bienfait de l'intelligence à de lâches et égoïstes résultats. Les chevaliers du moyen âge n'honoraient rien tant qu'un homme qui savait garder sa parole, et qui marchait avec bonne foi dans le chemin de la vie. Ils avaient raison, et de tout temps la félonie sera regardée comme une

tache odieuse que rien ne peut laver. Tromper est toujours un grand mal, même en amour, quoi qu'en dise la chanson du grand Corneille.

Corneille est nommé à bon droit le père de notre théâtre, la première comédie lui doit aussi son premier chef-d'œuvre. Corneille a formé Molière comme Racine. Molière avouait qu'il devait beaucoup au *Menteur*. En effet, dans cette pièce perce, comme nous venons de le dire, le véritable esprit comique, et l'on voit jusqu'à quelle hauteur peut s'élever ce genre sans se tremper dans les larmes. Molière en créant son Tartuffe, qui est un menteur d'une autre espèce que Dorante, ce Tartuffe qui cherche à déshonorer la femme de l'homme dont il s'intitule l'ami et à la dépouiller de ses biens, Molière, comme nous le verrons, s'est également gardé d'attendrir le spectateur sur le compte d'Orgon : il connaissait trop les lois de son art. Le valet de Dorante se distingue parmi les valets de théâtre ; loin d'aider son maître dans ses mensonges, il s'en montre fort scandalisé. Cliton se permet même quelquefois de le morigéner. Il est un peu plus honnête que les Mascarille et les Frontin. Il se rapproche d'eux, du reste, par son aptitude à extorquer l'argent de son maître. Cliton deviendra plus tard, sous la plume de Molière, le valet raisonneur de don Juan.

Corneille donna une *suite* à son *Menteur*, empruntée aussi au théâtre espagnol. Dans la préface de cette nouvelle comédie en cinq actes et en vers, il cherche à prouver que Dorante s'est corrigé de ses défauts, qu'il est plus honnête homme, et que par conséquent il doit plaire davantage au spectateur. Cette opinion de Corneille est d'abord un peu contestable ; Dorante, au lieu d'épouser Lucrèce, s'est enfui avec la dot qu'on lui avait comptée, ce qui est déjà une tache à son honneur : jusque là Dorante n'avait guère commis que des étourderies. Il est vrai que Corneille nous montre Dorante deux ans après, mais Dorante ne nous paraît avoir aucun repentir de son action. Son père, le digne gentilhomme, a cru devoir épouser Lucrèce pour acquitter

toutes les dettes de son fils. Il est mort; et Dorante, de retour d'Italie, où il est allé mener joyeuse vie, se fait mettre en prison à Lyon, parce qu'il a aidé à dérober à la justice un cavalier qui venait de tuer en duel un rival dans une affaire d'amour. La sœur de ce cavalier, nommée Mélisse, qui a vu passer sous ses croisées Dorante saisi par les sergents et conduit en prison, s'est éprise soudain du sauveur de son frère; elle lui envoie une lettre, de l'argent et son portrait : Dorante accepte tout. Elle pénètre même sous un déguisement dans la prison et elle en sort plus amoureuse que jamais. Dorante est rendu à la liberté par un de ses amis, Philiste, amant malheureux de Mélisse, lequel se fait sa caution et finit même par lui céder sa maîtresse. Dorante, mieux enchaîné par Mélisse qu'il ne l'a été par Lucrèce, se marie cette fois. Cette comédie possède des scènes attachantes; mais le romanesque y domine trop, et elle manque de la gaieté du *Menteur*. Les suites ont du malheur au théâtre, elles ne réussissent guère. Il s'en faut beaucoup que celle-là soit sans mérite. Le style en est souvent heureux. On a cité plusieurs fois de jolis vers sur la sympathie. Ces morceaux galants sentaient encore un peu *l'Astrée;* et Lyse, la suivante de Mélisse, en vint même jusqu'à mettre en scène un personnage de ce roman : sa maîtresse s'en étonne, et ce passage est curieux.

MÉLISSE.

Quoi! tu lis des romans?

LYSE.

Je puis lire l'*Astrée*,
Je suis de son village, et j'ai de bons garants
Qu'elle et son Céladon étaient de mes parents.

MÉLISSE.

Quelle preuve en as-tu?

LYSE.

Ce vieux saule, madame,
Où chacun d'eux cachait ses lettres et sa flamme,
Quand le jaloux Sémire en fit un faux témoin.
Du pré de mon grand-père il fait encor le coin.

Ces détails et beaucoup d'autres, spirituels et gracieux, devaient beaucoup plaire dans le temps; mais la pièce, décousue et languissante dans ses derniers actes, n'obtint pas un succès durable. Voltaire prétend que, avec peu de chose, on aurait fait un chef-d'œuvre. Cela est douteux; il n'y a plus de caractère; le menteur a disparu; ce n'est qu'une intrigue qu'on pouvait rendre plus ou moins intéressante. Corneille avait raison de penser qu'il avait nui à Dorante en le dépouillant de ses vices, mais il ne s'ensuit pas, comme la mauvaise humeur que lui donne le peu de succès de cette *suite* le lui fait dire, que la comédie ne doive être qu'un divertissement, et son *Menteur* en offre la preuve. En vain Cliton, le valet de Dorante, s'écrie à la fin de la pièce, en s'adressant aux spectateurs :

> Par un si rare exemple apprenez à mentir ;

personne ne voudrait jouer dans le monde le rôle de Dorante, que l'auteur a su rendre méprisable au fond. La belle scène du père, qui commence par ces mots : *Êtes-vous gentilhomme?* en dit plus que toutes les moralités possibles par lesquelles on puisse terminer une pièce. Corneille avouait du reste son penchant à mêler comme Horace *utile dulci*, et l'instinct de son génie ne l'a jamais trompé, alors même qu'il cherche à s'abuser. La suite du *Menteur* est imitée d'une pièce de Lope de Vega intitulée : *Aimer sans savoir qui*, et la supériorité est restée à l'original.

Corneille revint vite à la tragédie. *Rodogune*, nouveau chef-d'œuvre, montre de nouveau le grand poète tout entier.

Deux reines qui se détestent et comme reines et comme femmes, parce qu'elles ont eu le même époux et qu'elles aspirent au même trône; l'une de ces créatures que la passion emporte, ayant déjà versé le sang de son époux, et dont la main est accoutumée au crime; l'autre disposée à faire ce cruel apprentissage; la première s'écriant :

> Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!

la seconde, dont la violence des sentiments est tempérée seule-

ment par la grâce que la jeunesse et l'amour répandent sur sa personne, mais toute prête à armer les enfants contre la mère : voilà le tableau que Corneille a tracé avec une étonnante énergie. La vigueur qu'il a déployée dans ses caractères de femme ne s'est jamais révélée avec plus de force que dans les personnages de Cléopâtre et de Rodogune, dont le voisinage rend un peu pâles les deux princes Séleucus et Antiochus; timides et vertueux jeunes gens que ces deux femmes se renvoient l'une à l'autre avec fureur, et écrasent dans ces terribles chocs. Séleucus et Antiochus sont trop parfaits pour le théâtre. Épris de la même princesse, ils sacrifient leur amour à leur amitié fraternelle. La fougue de Ladislas est plus dramatique dans le *Venceslas* de Rotrou; mais Corneille a voulu faire ressortir, par cette tranquille entrevue des deux princes, la rage des deux reines. Le dernier acte de *Rodogune*, où le caractère d'Antiochus s'élève à une grande noblesse, est un chef-d'œuvre; et il y a des beautés de premier ordre dans les quatre autres, que Voltaire et après lui La Harpe ont traités avec trop peu de ménagement. Cependant il règne dans cette tragédie un peu de confusion. Les personnages ne se présentent pas avec assez de netteté. Corneille a évité de prononcer le nom de Cléopâtre, de peur que l'esprit ne se reportât à la reine d'Égypte; il a eu tort. En la désignant comme reine de Syrie, il eût obvié à cet inconvénient. Cléopâtre est veuve de Nicanor; elle a épousé le frère de son mari, croyant celui-ci mort. De son côté, Démétrius a épousé Rodogune, princesse des Parthes, en apprenant le mariage de sa femme. Il ne reste plus que Cléopâtre et Rodogune, et deux fils de Nicanor amants de cette Rodogune en qui chacun d'eux, comme dit le poète,

Trouve encor les appas qu'avait trouvés leur père.

Tous ces détails, assez difficiles à expliquer, n'ont pas un degré suffisant de clarté.

La tragédie de *Rodogune* inspirait à Corneille une affection

particulière, et il l'a louée avec une effusion qui sort de sa réserve habituelle. « Elle a tout ensemble, dit-il, la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, la tendresse de l'amour, et cet heureux assemblage est ménagé de telle sorte qu'elle s'élève d'acte en acte. Le second passe le premier, le troisième est au dessus du second, et le dernier l'emporte sur tous les autres. L'action y est une, grande, complète. Sa durée ne va point ou fort peu au delà de la représentation. Le sujet est des plus illustres qu'on puisse imaginer, et l'unité de lieu se rencontre en la manière que je l'indique dans le troisième de mes discours, et avec l'indulgence que j'ai demandée pour le théâtre. »

Il y a peu de chose à reprendre à ce jugement.

Du temps de Corneille il y avait déjà des auteurs à l'affût des idées des autres, et qui traitaient les sujets dont ils pouvaient avoir connaissance par d'*indiscrets confidents*, comme dit Fontenelle, afin de tâcher d'établir une concurrence. Il arriva qu'un certain Gilbert voulut, sur des récits inexacts, faire une *Rodogune*. Mais il avait été si mal renseigné, qu'il mit sur le compte de Rodogune tout le rôle de Cléopâtre; et ses instructions s'étant arrêtées avant le cinquième acte, il n'eut garde de le trouver : sa pièce finit par un mariage, comme un vaudeville moderne, et tout le monde est content. Corneille dédaigna de se plaindre; il était assez vengé.

Nous passerons sous silence *Théodore, vierge et martyre*, tragédie qui semble n'avoir été créée que pour prouver les vicissitudes de l'espèce humaine. Théodore, princesse d'Antioche, condamnée à la prostitution, offre un tableau révoltant, que Corneille, abandonné de son génie, n'a racheté par aucun genre de beauté. Imitons le fils de Noé : jetons le manteau de l'oubli sur cette triste nudité.

Le sujet d'*Héraclius* est plus hérissé de difficultés encore que celui de *Rodogune*. L'esprit erre dans un labyrinthe de complica-

tions, dont on ne sort pas sans fatigue; mais les situations de cette tragédie ont de l'intérêt : vous voyez un tyran qui, après avoir cru détruire toute une famille dont il usurpe la place, apprend qu'il existe un rejeton échappé à sa fureur; mais Phocas, soldat monté sur le trône par la révolte, ne sait qui frapper d'Héraclius ou de Martian (car l'un des deux est son fils). C'est à ce barbare que s'adresse ce vers devenu proverbial :

Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses.

Certes une telle invention comportait de grandes beautés de détails, et Corneille ne les a pas omises; mais on doit regretter beaucoup une ambiguïté qu'il a condamnée lui-même en disant que le but de plusieurs scènes ne pouvait être bien aperçu qu'après la représentation de la pièce entière. Le spectateur ne saurait attendre ainsi pour juger un ouvrage dramatique; il veut être saisi immédiatement, la réflexion n'est pas faite pour lui. On a agité la question de savoir si Corneille avait pris le sujet d'*Héraclius* à Caldéron, ou si Caldéron, qui l'a traité aussi, l'a pris à Corneille; mais il est bien probable que Corneille l'a tiré de l'espagnol, cette mine si curieusement exploitée de son temps et par lui. Nous examinerons cette question ailleurs.

Corneille, dans la préface d'*Andromède*, avoue que cette pièce n'a été faite que pour les yeux, et vante beaucoup les machines du sieur Orelli. L'auteur s'explique avec une spirituelle naïveté sur la beauté de son sujet et sur les libertés qu'il s'est permises; il se moque de nouveau agréablement de l'inexactitude locale. « La topographie de ces contrées-là, dit-il, n'est pas fort connue, et celle des temps de Céphée (père d'Andromède) encore moins. Je me contenterai de vous dire qu'il falloit que Céphée régnât en quelque pays maritime sur les bords de la mer, et que ses peuples fussent blancs, quoique Éthiopiens. Ce n'est pas que les Maures les plus noirs n'aient leur beauté à leur mode, mais il n'est pas vraisemblable que Persée, qui était Grec et né dans Argos, fût devenu amoureux d'Andromède, si elle eût été de leur

teint. J'ai pour moi le consentement de tous les peintres. » (Et à ce sujet, Corneille demande plus haut la permission d'habiller Andromède, que ces messieurs représentent avec la liberté des peintres : *quidlibet audendi.*) « J'ai surtout, continue-t-il, l'autorité du grand Héliodore, qui ne fonde la blancheur de la divine Chariclée que sur un tableau d'Andromède. Ma scène donc sera, s'il vous plaît, dans la ville capitale de Céphée, proche la mer; et pour le nom, vous le lui donnerez tel qu'il vous plaira. » On voit que Corneille aurait volontiers placé, comme Shakspeare, un port de mer en Bohême, s'il en avait eu besoin; et qu'il faisait bon marché, en certaines occasions, de toutes les exigences qui entravent l'essor de l'imagination.

Corneille, dans son examen d'*Andromède*, s'occupe de la nature des vers propres au théâtre, et la raison dicte elle-même ses réflexions. Il donne d'avance un démenti à la pompe des alexandrins, au *vers sonore et creux* qui a envahi le théâtre depuis. Il a même recours à Aristote pour établir sa thèse : « Si nous en croyons Aristote, poursuit-il, il faut se servir au théâtre des vers qui sont les moins *vers* et qui se mêlent au *langage commun.* » Le génie de Corneille était supérieur aux règles qu'il subissait avec d'autant plus de résistance que le théâtre espagnol n'était arrêté par aucun obstacle.

Cette tragédie-opéra d'*Andromède* eut une grande réussite, et l'auteur de *Cinna* se savait un gré extrême de la magnificence du spectacle auquel elle avait donné lieu. Ainsi Corneille a non seulement créé la tragédie et la comédie en France, mais encore l'opéra. Après lui, on perfectionna chaque genre dans la voie qu'il avait tracée. Quinault, trop maltraité par Boileau et trop vanté par Voltaire, mais poète d'un vrai mérite, donna, par la grâce et la facilité de son style, un grand charme à l'opéra. On remarque dans *Andromède* beaucoup de sentiments qui, sous la plume de Racine, ont pris, dans *Iphigénie*, un caractère touchant; car il s'agit aussi du sacrifice d'une jeune fille par ses parents pour obéir à un oracle. Cette tragédie-opéra est loin

d'atteindre à la hauteur des œuvres précédentes de Corneille, mais on y trouve d'excellents traits.

On s'est généralement indigné contre Voltaire parce que son commentaire ne garde pas toujours les égards dus au génie de Corneille, malgré les sentiments d'admiration qui s'y manifestent par moments pour ce grand homme. Mais que dire de l'irrévérence des *retouches* comme celle qui a été exercée sur le *Don Sanche d'Aragon*, représenté actuellement au Théâtre-Français? On a mutilé cette pièce avec une insigne maladresse. Tout ce qui était noble et viril a été enlevé. Ce n'est plus Carlos qui se croit le fils d'un pêcheur, et qui, soldat parvenu, s'écrie avec fierté :

> Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père ;

c'est un prince dégradé qu'occupe une fade intrigue d'amour, qui veut être aimé pour lui-même. Comment se peut-il qu'on ait le courage de retrancher des vers et des sentiments tels que ceux-ci, lorsque don Sanche apostrophe les comtes don Henriquez et don Lope qui, dans l'intérêt prétendu de sa gloire, veulent le forcer à ne pas reconnaître ce qu'ils appellent la bassesse de sa naissance :

> . . . .
> Si ma naissance est basse, elle est du moins sans tache,
> Puisque vous le savez, je veux bien qu'on le sache.
> Sanche, fils d'un pêcheur, et non d'un imposteur,
> De deux comtes jadis fut le libérateur ;
> Sanche, fils d'un pêcheur, mettait naguère en peine
> Deux illustres rivaux sur le choix d'une reine ;
> Sanche, fils d'un pêcheur, tient encor dans la main
> De quoi faire bientôt tout l'heur d'un souverain ;
> Sanche enfin malgré lui, dedans cette province,
> Quoique fils d'un pêcheur, a passé pour un prince :
> Voilà ce qu'a pu faire, et qu'a fait à vos yeux,
> Un bras que ravalait le nom de ses aïeux.
> La gloire qui m'en reste, après cette disgrâce,
> Éclate encore assez pour honorer ma race,
> Et paraîtra plus grande à qui comprendra bien
> Qu'à l'exemple du ciel j'ai fait beaucoup de rien ?

Et la reine lui répond en cherchant à accorder les préjugés de la naissance et les sentiments de la nature :

> Je vous tiens malheureux d'être né d'un tel père ;
> Mais je vous tiens ensemble heureux au dernier point,
> D'être né d'un tel père, et de n'en rougir point.

Est-il rien de plus grand? est-il rien de plus beau? Et voilà pourtant ce qu'on a dédaigné. Non content d'avoir ruiné le caractère de don Sanche, on a altéré aussi celui d'Isabelle, l'un des plus délicats qui soient sortis de la plume de Corneille. En retranchant le personnage d'Elvire, Isabelle n'a plus de jalousie; et son amour, auquel sa majesté de reine cherche à imposer silence, ne se trahit plus par des mouvements pleins de grâce. On a trouvé mauvais que Sanche possédât l'amour de deux reines, comme s'il n'était pas naturel que le plus renommé et le plus vaillant eût une place dans plus d'un cœur de femme. Napoléon n'approuvait-il pas l'amour de l'infante pour Rodrigue, malgré celui de Chimène, et cette double tendresse ne rehausse-t-elle pas, en effet, un héros aux yeux du spectateur? L'amour qu'on inspire est toujours une distinction; et dans les cours, quand il vient de haut, c'est une dignité.

Le seul reproche qu'on ait droit de faire à don Sanche, c'est que son penchant pour la reine n'est pas assez marqué. La femme qui, pour punir l'insolence de ses rivaux, l'a fait tout d'un coup

> . . . . marquis de Santillane,
> Comte de Penafiel, gouverneur de Burgos,

ne mérite pas de s'entendre dire qu'on est prêt à mourir pour le service de sa rivale comme pour le sien. Il est peu de scènes plus belles que celles où Isabelle accumule les faveurs royales sur la tête de l'aventurier Carlos, pour le rendre digne de prendre place à son conseil, et le venge ainsi, par un secret orgueil de femme, du mépris des seigneurs de la cour; jamais amour de reine de théâtre ne s'est révélé avec plus de noblesse. Bien que

don Sanche soit réellement fils de roi, et que sa haute naissance se découvre, à peu près comme celle d'Œdipe, par l'arrivée d'un vieillard, les vers qui, dans la bouche de don Carlos, attaquent, au nom de la raison humaine, l'insolent privilége de la noblesse héréditaire, n'en conservent pas moins toute leur valeur. Corneille, Molière, Boileau et tous les bons esprits du XVIIe siècle ont commencé à ébranler cet abus, que la philosophie du siècle suivant a déraciné; et cependant la noblesse était alors une puissance. Corneille mettait en doute jusqu'à l'autorité royale; il s'écriait dans cette même pièce de *Don Sanche :*

> Lorsque le déshonneur souille l'obéissance,
> Les rois peuvent douter de leur toute-puissance.

On ne saurait trop admirer le génie de Corneille, génie plus français encore qu'espagnol et romain, car il est soumis à une éternelle logique.

Corneille, dans la préface de *Don Sanche,* dit que « la pitié pourroit être excitée plus fortement en nous par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques. » De là naquit ce qu'on appela plus tard la tragédie bourgeoise, le drame. Ces quelques lignes renferment toute la théorie.

Nous avons vu Corneille poète de Rome antique et poète aussi grand que son sujet. Il était imbu, comme Tacite ou Tite-Live, de la politique des maîtres du monde; et nul n'en a mieux démontré les ressorts. Cette grandeur d'estime que la vieille cité avait pour elle-même, ce regard de mépris jeté sur le reste des villes, cet orgueil démesuré de citoyen romain, ont passé dans les vers de l'auteur d'*Horace* et de *Cinna,* et l'on sent, en effet, que ceux-là sont plus que les autres hommes qui parlent avec tant de hauteur sans être ridicules. Lors même que Corneille a voulu abaisser cette superbe Rome, et c'était là son but dans *Nicomède,* on retrouve dans l'ambassadeur Flaminius les hautes prétentions de sa patrie.

Nicomède, le héros qui donne son nom à la pièce, est aussi beau que le Cid. Vaillance, honneur, esprit, constance d'affection, tout se réunit pour faire de Nicomède un prince accompli. Je ne suis pas étonné des *admirations* de madame de Sévigné pour les héros de Corneille ; toute femme de cœur doit se sentir exaltée, à l'aspect d'hommes de cette nature. Dans une société nourrie des romans de mademoiselle de Scudéry et de l'esprit belliqueux de la Fronde, quel effet ne devaient-ils pas produire? Est-il étonnant que les premières pièces de Racine aient paru fades à de semblables spectateurs?

Ce qui contribuait sans doute encore à ranger les femmes du côté de Corneille, c'est qu'il a fait à leur sexe une bien noble part dans la distribution de ses grandes pensées. Voyez Chimène, Émilie, Pauline ; quelles âmes d'élite ! Laodice est leur sœur. La mutuelle confiance qui règne entre Nicomède et sa maîtresse est admirable. Lorsque ce prince surprend avec Laodice l'ambassadeur de Rome, qui cherche à la séduire au profit d'un autre, il est si sûr d'elle qu'il lui adresse ces mots avec un sourire, en prévoyant la réplique :

NICOMÈDE.

Mais, dites-moi, madame, a-t-il eu sa réponse ?

LAODICE.

Oui, seigneur.

Laodice n'a besoin que de ces simples mots ; il s'en rapporte à elle sur la vigueur de la réponse, et la réponse a été forte en effet.

Voltaire se montre d'une injustice criante envers *Nicomède*, tout en avouant que c'est une des plus fortes preuves du génie de l'auteur ; il critique amèrement surtout un vers magnifique d'indignation. Nicomède, dans la scène que nous venons de citer, dit à Laodice, en parlant de l'ambassadeur présent :

Vous a-t-il conseillé beaucoup de lâchetés,
Madame ?

Toute la pièce est là ; tout le caractère de Nicomède se révèle dans ce vers. C'est bien la haine et le mépris du disciple d'Annibal pour ceux qui ont assassiné son maître ! Voltaire, homme de tant d'esprit et de goût, a osé écrire ceci :

« Voilà des injures aussi grossières que les railleries. Une grande partie de cette pièce est du style *burlesque ;* mais il y a de temps en temps un air de grandeur qui impose et surtout qui intéresse, ce qui est un grand point. »

Nicomède est une des tragédies dans lesquelles Corneille a mis le plus de grandeur d'âme et d'énergie. Nulle part il n'excite aussi fortement le sentiment de l'admiration, qui fait le fond de toutes ses tragédies ; et l'on s'étonne que, après avoir composé plus de quarante mille vers, il en soit parti encore de si vigoureux de sa main. Le frisson pénètre dans les chairs, les larmes mouillent les yeux pendant que l'on écoute cette étonnante poésie. Quelle solidité de touche ! et qu'il vaut bien mieux être attendri par la noblesse du caractère que par une vulgaire et romanesque intrigue ! L'amour, du reste, est bien traité dans *Nicomède* : le cœur de Laodice, plein de courage et de fierté, peut le disputer à celui de Chimène. Nicomède, ce jeune et ardent héritier des haines d'Annibal, ce héros, vaillant et adroit comme son maître, se voit forcé de lutter contre l'imbécillité de son père, dont la vieillesse est dominée par une marâtre artificieuse. Dans cette position, Nicomède, sans rien perdre du respect qu'il doit à son père, se montre sublime de résistance à la fois et de fidélité. Cependant, quel père que ce Prusias, faible, ingrat, peureux, stupide ! C'est lui qui, en parlant des Romains, s'écrie :

Ah ! ne me brouillez pas avec la république ;
Portez plus de respect à de tels alliés.

Nicomède est le dernier chef-d'œuvre du grand Corneille, dont l'essor ne se soutient plus à la même hauteur. Cependant il a des élans admirables encore ; comme l'aigle que la fatigue de l'âge force à ployer les ailes, il s'arrête, mais sur des sommets.

CHAPITRE SIXIÈME

DERNIÈRES PIÈCES DE CORNEILLE

« La mauvaise réception que le public a faite à cet ouvrage, dit Corneille dans l'avis au lecteur qu'il a mis en tête de *Pertharite*, m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite et que des préceptes de mon Horace je ne songe plus à pratiquer que celui-ci :

Solve senescentem mature sanus equum, ne
Peccet ad extremum ridendus et ilia ducat. »

Corneille n'avait que quarante-sept ans. Après avoir donné vingt et un poèmes à la scène française, qu'il laissait, ajoutait-il modestement, en meilleur état qu'il ne l'avait trouvée, il semblait vouloir abdiquer, poussé par le dépit que lui causait le peu de réussite de Pertharite, roi des Lombards; il ne croyait pas que l'âge eût affaibli ses facultés, mais il se trouvait trop vieux, après vingt ans de succès, pour *être encore à la mode*.

Quarante mille vers avaient fatigué la main de Corneille. *Pertharite* vint dans ce moment de lassitude, mais le poète ne veut pas en convenir; il trouve les sentiments de cette pièce, qui n'est ni une tragédie ni une comédie, *assez nobles*, *assez vifs*, et les vers *assez bien tournés*. Le public ne fut pas de l'avis de

l'auteur; Pertharite, roi des Lombards, ne fut joué qu'une fois. Le raisonnement, qui défigure toutes les dernières pièces de Corneille, fait un grand tort à celle-ci. On l'avait tant loué du sentiment d'admiration porté si haut par lui, qu'il désirait toujours s'élever de plus en plus; mais, son génie baissant, il faisait de vains efforts; il outrait les caractères sans arriver à la passion; ses héros, ses héroïnes n'avaient plus la sincérité, l'amour, ils n'en avaient que l'affectation. O Rodrigue, ô Chimène, où étiez-vous? On avait persuadé à Corneille, à force de le lui dire, qu'il était un grand politique; il méprisait en conséquence les sujets où il n'aurait pu développer ses prétendues maximes d'État.

Cependant *Œdipe* ranima son génie. Examinons ici les divers *Œdipe* dont Corneille se servit pour composer le sien, et que Voltaire a su mettre à profit plus tard avec plus de bonheur qui lui.

La fatalité étant le pivot sur lequel tourne le théâtre grec, le destin, le dieu qui sort de la machine (*deus ex machina*), dénoue toutes les pièces. Un oracle les annonce, un oracle les finit. L'homme n'est que le jouet des événements, et celui qui se croit le plus vertueux est bien près d'être le plus criminel. Cette doctrine, qui n'était pas absolue, apprenait aux hommes à veiller avec soin sur eux-mêmes, afin de changer, par une conduite irréprochable, la mauvaise volonté des dieux à leur égard; mais la philosophie grecque ne voulait pas qu'on tentât les cieux par une vaine curiosité et qu'on essayât de surprendre leurs secrets. Ce fut là la cause des malheurs d'Œdipe, dont l'esprit, après avoir su deviner l'énigme du fameux sphinx de Thèbes, était sans cesse tourmenté par le désir de connaître le sort qui lui était réservé, désir impie dont il fut si sévèrement puni.

Œdipe offre l'exemple le plus frappant de la fatalité, comme l'entendaient les Grecs. Jamais plus effroyable histoire n'est sortie de l'imagination des hommes. Un berger apporte à un

autre berger, sur le mont Cithéron, un jeune enfant dont les pieds percés sont réunis par un lien, et de là le nom Œdipe (pieds enflés). Cet enfant, qu'un oracle avait destiné à tuer son père et à être le mari de sa mère, ce fils du roi Laïus et de Jocaste, se trouvait condamné à l'exposition des bêtes féroces. Mais le berger eut pitié de son sort; il remit l'enfant à un des gardiens de troupeaux du roi de Corinthe. Le fils de ce roi venait de mourir; on avait besoin d'un enfant supposé pour conserver les droits de la mère : on prit Œdipe. Le jeune enfant grandit et se crut le fils du roi Polype. Les oracles recommencèrent à parler. Œdipe, en apprenant les crimes affreux dont il était menacé, quitte la cour du roi de Corinthe, et va lui-même au devant de l'arrêt du destin. Il rencontre dans les champs de la Phocide un vieillard impérieux dont l'orgueilleuse préséance veut, dans un chemin étroit, faire reculer le char qui croise le sien. Œdipe était superbe et fougueux; il frappe violemment le héraut par lequel l'ordre de céder le pas lui est signifié. Un combat s'engage; et le vieillard tombe aisément sous les coups du jeune homme : c'était Laïus, son père, qu'il venait d'immoler. On comprend alors qu'Œdipe ayant manqué de sagesse jusqu'à engager une lutte inégale avec un vieillard, l'ordre des cieux va s'exécuter complétement contre lui, et que la rigueur des destins ne se corrigera pas. En effet, il va à Thèbes : un sphinx audacieux ravage le pays. Ce sphinx propose des énigmes aux passants et dévore tous ceux qui ne les devinent pas. Œdipe se présente; il pénètre le sens de l'énigme; il délivre Thèbes de ce monstre; et la reine, pour prix de ce bienfait, le met sur le trône et le reçoit dans son lit. C'était Jocaste, sa mère. Lorsque toutes ces choses se découvrent, Œdipe, qui a accusé les dieux d'aveuglement, est condamné lui-même à perdre la vue, et s'arrachant les yeux d'une main forcenée, il les jette pour ainsi dire en holocauste sur l'autel des divinités inexorables.

Telle est l'histoire que quatre poètes ont jugée tour à tour

digne de tout l'intérêt du théâtre : Sophocle, Sénèque, Corneille, Voltaire ; mais l'honneur en est resté et en restera toujours probablement au premier qui l'a mis en œuvre, à Sophocle. Sa tragédie est le chef-d'œuvre du théâtre grec ; Sophocle a tracé des tableaux d'une simplicité et d'une grandeur que ses successeurs n'ont pu atteindre. Tous les critiques, Voltaire excepté, et il avait ses raisons pour cela, se sont accordés sur ce point. On n'a fait que de légers reproches à Sophocle, et encore on a eu tort.

La pièce de Sophocle fait merveilleusement sentir que les dieux ne sont pas dans leur tort, et qu'ils punissent dans Œdipe l'orgueil, l'ambition et une insatiable curiosité. Puisqu'un oracle, qui menaçait Œdipe de tuer son père et d'épouser sa mère, s'était déclaré contre lui, pourquoi, lui qui était si habile à deviner les énigmes du sphinx, ne prévoyait-il pas quelque mystère dans sa naissance ? Qu'il quitte, de peur d'accidents, la cour du roi de Corinthe, à la bonne heure ; mais pour les vains honneurs du pas, qu'il était malséant d'ailleurs de disputer à un vieillard, avait-il besoin d'entrer en fureur et de tirer le glaive contre Laïus ? S'il craignait d'être le mari de sa mère, pourquoi, au lieu d'épouser une jeune et belle vierge, s'en allait-il prendre pour femme une vieille reine qui avait le double de son âge ? Œdipe a donc manqué de prudence et de sagesse ; et les critiques qui se sont apitoyés sur son sort, en maudissant les dieux, ne nous paraissent pas avoir bien compris la pièce de Sophocle et la religion grecque.

Sénèque est venu ensuite, il a composé une tragédie lyrique pleine de poésie et de vigueur, mais dont l'intrigue n'est pas menée avec l'habileté que nous avons remarquée chez le tragique grec. Cette pièce de Sénèque est néanmoins d'un incontestable mérite. Sénèque est un poète qu'on a beaucoup trop déprécié. Si, comme Lucain, il tombe quelquefois dans l'emphase, il rencontre bien plus fréquemment des traits de force et de grandeur qui touchent au sublime.

Le vieux Corneille choisit le sujet d'*Œdipe* à son tour, d'après la prière que lui en fit Fouquet : il avait renoncé à la scène depuis six ans; l'intendant des finances n'eut pas de peine à lui faire oublier le mauvais succès de *Pertharite*. Il voulut rentrer dans la carrière par cette pièce, imitée de l'antique; mais les triomphes de Racine, qui avait fait régner l'amour au théâtre, égarèrent...

. . . . la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée et celle de Cinna.

Corneille crut devoir mêler au simple plan de sa tragédie grecque un épisode amoureux en trois actes, dans lequel il transforma Thésée en véritable chevalier errant, comme l'avaient déjà fait, du reste, Shakspeare et Chaucer, et beaucoup d'autres poètes. Car la vie de Thésée, vie d'aventures et de combats, ressemblait exactement à celle des romanesques héros du moyen âge. Dircé, fille de Jocaste, et Thésée, son amant, sont devenus les principaux personnages de la pièce, et passent leur temps en conversations brillantes, mais déplacées, qui n'ont absolument aucun intérêt. Quoi qu'il en soit, cette pièce témoigne en beaucoup d'endroits de tout le génie de Corneille et renferme de beaux vers.

Corneille fit ensuite *la Toison d'or* pour la fête que M. le marquis de Sourdeac donna, dans son château de Neubourg, au sujet du mariage de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse. Cette pièce, mêlée de musique et accompagnée de toutes sortes de machines curieuses, eut un grand succès; mais la pompe du spectacle parut suffisante à Corneille, il ne daigna pas y ajouter celle de son génie. Fontenelle disait : « C'est la plus belle *pièce en machine* que nous ayons. » L'art des machines a fait des progrès depuis Fontenelle, et on ne peut plus accorder même cet éloge à *la Toison d'or*.

Un grand poète, avant Corneille, a célébré la révolte de Sertorius contre la patrie, en le comparant à Coriolan. C'est Camoens : « Vois ce guerrier, dit-il, voué à l'infamie par sa

patrie irritée ; il se lève avec nous contre Rome ; il a bien choisi ses compagnons ; avec nous il a conquis une immortelle renommée, avec nous il abat les étendards qui portent les puissants oiseaux de Jupiter. Oui, dès ce temps, les plus belliqueuses nations surent qu'elles pouvaient être vaincues par nous. Vois par quelle ingénieuse subtilité, par quel habile artifice, il sait captiver l'esprit des peuples. Une biche prophétique lui dévoile l'avenir ; c'est Sertorius, cette biche est son éternelle compagne. »

Corneille, s'étant tourné depuis *Nicomède* contre cette Rome qu'il avait tant aimée, embrassa le sujet de Sertorius.

Ce qui manque à cette tragédie, c'est la passion : la politique absorbe trop l'amour, qui n'aurait pas dû y paraître, ou qui aurait dû y régner. Telle est la loi de l'amour ; il ne peut être en second nulle part. Sertorius aime la reine Viriarte, mais non pas assez pour refuser de s'intéresser aux espérances d'une autre à qui il est près de sacrifier les siennes. La reine Viriarte ne prétend épouser Sertorius que pour donner un appui à ses États ; Porsenna montre sa perfidie, mais non pas sa tendresse. Pompée, le grand Pompée, se trouve avili, en venant réclamer sa femme; tandis que, pour complaire à Sylla, dans ce temps de divorces, il a ravi Émilie à un autre époux ; la femme de Pompée, qui, par un esprit de froide vengeance, offre sa main à Sertorius, complique toutes ces situations, que l'incorrection du style contribue encore à rendre singulières. Mais on remarque, dans cette tragédie, la conférence de Pompée et de Sertorius, conférence sublime ; et partout la fermeté des caractères lorsqu'il s'agit de politique, et non d'amour.

La reine Viriarte est une reine bien posée, qui ne voit que les intérêts de son royaume, qui ne veut d'indépendance que pour elle ; ses raisons sont bien d'une femme orgueilleuse, enivrée du pouvoir suprême :

> La liberté n'est rien quand tout le monde est libre ;
> Mais il est beau de l'être, et voir tout l'univers
> Soupirer sous le joug, et gémir dans les fers.

Sertorius se révèle tout entier et peint en même temps son époque de dissentiments civils, lorsqu'il dit avec fierté :

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Enfin Pompée se relève de son rôle d'époux parjure et mécontent de l'être, en faisant punir le meurtrier de Sertorius et en brûlant sans les lire les lettres qui contiennent les noms de ses ennemis.

Loret, gazetier en vers, a fait, dans sa *Muse historique*, un éloge si pompeux de cette pièce, qu'il est curieux de le rapporter. Voici ce qu'il dit :

Depuis huit jours les beaux esprits
Ne s'entretiennent dans Paris
Que de la dernière merveille
Qu'a produite le grand Corneille,
Qui, selon le commun *récit*,
A plus de beautés que son *Cid*,
A plus de forces et de grâces
Que *Pompée* et que *les Horaces*,
A plus de charmes que n'en a
Son inimitable *Cinna*,
Que l'*OEdipe*, ni *Rodogune*,
Dont la gloire est si peu commune,
Ni même qu'*Héraclius*,
Savoir : le grand *Sertorius*.

La tragédie de *Sophonisbe* ne réussit qu'à demi ; l'épisode de Dircé et de Thésée, dont Corneille s'était tant applaudi dans *Œdipe*, quoique l'idée n'en fût pas heureuse, semblait lui avoir persuadé que l'amour devait servir d'ornement seulement dans une pièce, et non y tenir le premier rang. Il fit sa *Sophonisbe* en conséquence. La tragédie de Mayret, qui n'était pas encore oubliée, lui fit tort ; Mayret avait rendu sa Sophonisbe infidèle à Syphax, elle est éprise du jeune vainqueur. Ce caractère plaisait alors plus que celui d'une Sophonisbe constante et dévouée. Corneille voulait lutter contre la passion de l'amour, qui menaçait d'envahir le théâtre et d'y dominer ; mais le goût de la nation l'emporta.

Cependant Saint-Évremond défendit noblement la *Sophonisbe*

de Corneille et chercha à en relever le caractère. « Il faut considérer Sophonisbe, dit-il, dont le caractère eût pu être envié des Romains même. Il faut la voir sacrifier le jeune Massinisse au vieux Syphax, pour le bien de sa patrie ; il faut la voir écouter aussi peu les scrupules du devoir en quittant Syphax, qu'elle avait fait les sentiments de son amour en se détachant de Massinisse ; il faut la voir qui soumet toutes sortes d'attachements, ce qui nous lie, ce qui nous unit, les plus fortes chaînes, les plus fortes passions, à son amour pour Carthage, et à sa haine pour Rome ; il faut la voir enfin, quand tout l'abandonne, ne se pas manquer à elle-même, et, dans l'inutilité des cœurs qu'elle avait gagnés pour sauver son pays, tirer du sien un dernier secours pour sauver sa gloire et sa liberté. »

La *Sophonisbe* de Corneille, inférieure à son génie, est de beaucoup supérieure à celle de Mayret. Saint-Évremond a raison. Corneille se releva un peu des disgrâces que sa *Sophonisbe* lui avait values par le succès d'*Othon* : « Il peignit dans cette pièce, dit M. de Fontenelle, la cour des empereurs du même pinceau dont il avait peint les vertus de la république. » Il ne faut pas en croire tout à fait M. de Fontenelle en cette circonstance, et Corneille dont les forces s'étaient bien affaiblies, donna quelque prise aux mauvais plaisants. On alla jusqu'à trouver un sens licencieux dans quelques unes de ses naïvetés de style ; puis le goût des dissertations avait fini par bannir tout à fait l'intérêt de ses dernières pièces. Aussi Boileau ne se cachait-il pas d'avoir fait allusion à *Othon* dans ces quatre vers :

Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué, s'endort et vous critique.

Un bon mot de Boileau, partisan de Racine, et qui prêtait son appui à la réputation naissante du nouveau poète, a discrédité pour nous *Agésilas* :

J'ai vu l'*Agésilas*,
Hélas !

Agésilas contient néanmoins des parties remarquables. Cette pièce est écrite en vers libres et croisés. Ce style, quoique bizarre dans une tragédie, ne manque pas de charme; il mêle une certaine douceur à l'héroïsme du sujet. Molière a employé cette forme dans son *Amphitryon*.

L'amour continuait à envahir le théâtre :.Corneille alla chercher Attila, roi des Huns, pour s'opposer à cette irruption; mais Attila n'y suffit pas. *Attila* fut battu par Racine, malgré de fort belles pensées où se retrouvait encore l'inspiration cornélienne; la faiblesse générale de la versification, et la mauvaise conduite de la pièce, ramenèrent le sarcasme sur les lèvres de Despréaux :

Après l'*Attila*,
Holà!

Cette tragédie ne s'en est pas moins soutenue, pendant trente années, au répertoire.

Madame, cette Henriette d'Angleterre dont Bossuet a retracé si éloquemment la mort, voulut mettre en champ clos Corneille et Racine, le vieux chevalier blanchi sous les années, tout chargé de hauts faits, et son jeune rival dans la vigueur de l'âge et du talent. Corneille succomba comme son don Diègue; sa main défaillante n'eut pas la force de parer l'affront auquel on n'aurait pas dû l'exposer. On le fit tomber dans un piége. Son Tite est loin de ressembler au Titus de Racine; la critique du temps l'a comparé à un *mangeur de petits enfants*. Les vers de *Tite et Bérénice* furent généralement trouvés durs, incorrects, et les caractères outrés.

Nous n'insisterons pas sur l'héroï-comédie de *Pulchérie* et sur la tragédie de *Suréna*, incertains rayons de l'astre à son déclin.

Quant à *Psyché*, cette pièce appartient également à Molière et à Quinault. Apulée est le premier qui ait raconté dans son roman de *l'Ane d'or* la délicieuse fable de *Psyché* et de *Cupidon*, dans laquelle les philosophes ont voulu voir un mystère reli-

gieux, et qui n'est qu'une ravissante allégorie des tourments que peut causer la curiosité soupçonneuse, défaut ordinaire des amants. Psyché, qui voit s'envoler son céleste époux, irrité qu'on ait douté de lui; Psyché qui se réhabilite à force de cruelles épreuves, est la plus adorable image que l'antiquité nous ait tracée d'un sentiment indiscret et jaloux. On sait que le vieux Corneille retrouva, dans la déclaration de l'Amour à Psyché, l'éclat et la chaleur qu'il avait au temps où rayonnait le Cid (1).

(1) Citons une anecdote assez curieuse qui se rapporte à sa vieillesse. — On venait de rapporter au poète son fils aîné, blessé au siége de Douai; on l'avait ramené sur un brancard à Paris. La paille du brancard avait été laissée devant la porte, contrairement aux mesures de MM. d'Aubray et la Reynie; le commissaire du quartier assigna Corneille devant le lieutenant de police, pour contravention aux règlements de la voirie. Il vint lui-même plaider sa cause et la gagna. On le reconduisit chez lui en triomphe. Robinet, continuateur de Loret, a consacré cet événement dans la *Muse historique*. Voici quelques-uns des traits du gazetier en vers :

La police est toujours exacte au dernier point.
Elle ne se relâche point.
. . . .
Vous connaissez assez l'aîné des deux Corneilles
Qui pour vos chers plaisirs produit tant de merveilles,
Hé bien! cet homme-là, malgré son Apollon,
Fut naguère cité devant cette police,
Ainsi qu'un petit violon,
Et réduit, en un mot, à se trouver en lice
Pour quelques pailles seulement
Qu'un trop vigilant commissaire
Rencontra fortuitement
Tout devant sa porte cochère.
Jugez un peu quel affront!
Corneille, en son cothurne, était au double mont
Quand il fut cité de la sorte.
Et depuis qu'une amende honnit tous ses lauriers,
Prenant sa muse pour escorte,
Il vint, comme le vent, au lieu des plaidoyers.
Mais il plaida si bien sa cause,
Soit en beaux vers ou franche prose,
Qu'en termes gracieux la police lui dit :
La paille tourne à votre gloire.
Allez, grand Corneille, il suffit.

CHAPITRE SEPTIÈME.

THOMAS CORNEILLE, CYRANO DE BERGERAC, QUINAULT, CHAPPUZEAU. *Types comiques, acteurs et actrices célèbres.*

Thomas Corneille qui se faisait appeler sieur de Lisle, pour se distinguer sans doute de son aîné, prétention dont Molière paraît s'être moqué dans *l'École des Femmes*, a vécu avec son frère dans la plus grande intimité; ils avaient épousé les deux sœurs, ils habitaient la même maison; ils se prêtaient volontiers des rimes; tout était en commun, excepté le génie. Boileau, juge trop rigoureux, disait de Thomas Corneille : « C'est un homme emporté de l'enthousiasme d'autrui, et qui n'a jamais rien pu faire de raisonnable; vous diriez qu'il ne s'est étudié qu'à copier les défauts de son frère... Pauvre Thomas!... tes vers comparés à ceux de ton frère aîné, font bien voir que tu n'es qu'un cadet de Normandie. » Destouches, meilleur juge en matière de théâtre, disait en parlant de commentaires qu'il avait entrepris sur les auteurs tragiques et comiques, anciens et modernes : « Je suis fort avancé dans mes observations des deux Corneille, dont le cadet me paraît infiniment plus estimable qu'on ne se l'imagine ordinairement, surtout par rapport à l'invention et à la disposition des sujets. » Thomas Corneille était, en effet, un homme de mérite, et dans les trente-sept pièces

qu'il a données au théâtre, il y a des parties vraiment remarquables. Le plan de ses tragédies était assez régulier, trop raisonnable même, quoi qu'en dise Boileau; mais toutes manquent de force, de style, de caractère. Elles eurent néanmoins beaucoup de succès dans leur temps.

Thomas Corneille a surtout réussi dans les pièces qu'il a imitées de l'espagnol : la comédie de *Don Bertrand de Cigarral*, entre autres, nous paraît très amusante ; elle pourrait encore être jouée. Don Bertrand de Cigarral est un certain original qui, pelé et galeux comme un vieux chien, s'est mis dans la tête d'épouser une jeune et belle personne ; mais son cousin don Alvar, noble chevalier, la lui enlève et obtient même de lui une pension. Cigarral a peur d'entrer dans la nombreuse confrérie des maris trompés; il cède Isabelle à don Alvar. Cependant, avant d'en venir là, il fait toutes sortes de difficultés. Ces vers, échappés à la colère de don Bertrand, ne sont nullement dépourvus de comique :

Mariez-vous sur l'heure et la prenez pour femme,
C'est par où je prétends me venger de vous deux,
Elle, sans aucun bien ; vous, passablement gueux.
Allez, vous connaîtrez plus tôt qu'il ne vous semble
Quel diable de rien c'est que deux riens mis ensemble.
Dans la nécessité, vous n'aurez point de paix ;
L'amour finit bientôt, la pauvreté jamais.
Afin que tout vous semble aujourd'hui lis et roses,
J'aurai soin de la noce et paîrai toutes choses ;
Mais vous verrez demain qu'on a peu de douceur
A dîner de *ma vie*, à souper de *mon cœur*,
Et qu'on est mal vêtu d'un drap de patience
Doublé de foi partout, et garni de constance.

Ces vers disent, hélas ! des vérités éternelles ! Le rôle bouffon de don Bertrand Cigarral, exécuté à la manière de Scarron, est d'un effet sûr.

L'Amour à la mode renferme des vers galants assez bien tournés.

Dans *le Geôlier de soi-même*, autre comédie de Thomas Cor-

neille, Jodelet, pris pour un prince, et agissant comme Sancho Pança dans son île, offre des traits plaisants.

Le Geôlier de soi-même a été imité de Caldéron; c'est dans l'original une comédie très gaie et très amusante, bien qu'elle commence comme un drame. Frédéric a tué dans un tournoi le neveu même du roi; il se sauve dans une forêt, il y laisse son armure. La princesse Hélène, la sœur même du mort, recueille Frédéric dans son château; il s'est présenté à elle comme un marchand dépouillé de toutes ses richesses par les brigands de la forêt, elle a eu pitié de lui. La princesse Hélène devient amoureuse de Frédéric, mais l'infante Marguerite l'avait déjà prévenue; elle était éprise du jeune homme, qui n'est autre que le fils du prince de Sicile. On est donc rassuré sur ses jours; d'autant plus que le roi est un véritable Cassandre, dont sa fille fait à peu près ce qu'elle veut. Ce qui forme le sujet de la comédie, c'est qu'un certain Benito, gracioso de la princesse Hélène, a trouvé l'armure dans la forêt, s'en est affublé, et a été saisi par les hommes d'armes envoyés à la poursuite de Frédéric. On le jette en prison, et on le donne à garder à Frédéric lui-même, que la princesse a nommé gouverneur de son château. L'infante, de concert avec Frédéric, prolonge l'erreur jusqu'à ce qu'ils soient assurés du pardon. Toute cette intrigue est développée avec beaucoup de verve et d'esprit par Caldéron. Thomas Corneille l'a singulièrement affaiblie en y touchant.

Thomas Corneille ne possédait pas l'élévation tragique; il aurait dû se borner à la comédie, mais le voisinage de son frère lui échauffait le cerveau. Il eut, du reste, une réussite prodigieuse en ce genre, et très capable de le tromper sur sa vocation. Son *Timocrate*, par exemple, fut joué quatre-vingts fois de suite, et les comédiens se virent obligés de venir dire aux spectateurs : « Messieurs, vous ne vous lassez point d'entendre *Timocrate;* pour nous, nous sommes las de le jouer : trouvez bon que nous ne le représentions plus. » Rien de plus bizarre et de plus rebutant que ce *Timocrate;* singulier exemple de ces

fortunes qui, selon une juste remarque de La Harpe, accusent le goût d'un siècle et étonnent l'âge suivant.

Stilicon n'eut pas moins de succès. L'admiration de la *Gazette historique* de Loret, souvent mieux inspirée, était sans bornes :

Enfin Corneille le cadet
A si bien poussé son bidet
Sur ce sujet extr'ordinaire,
Qu'on dirait que monsieur son frère
En vers n'a jamais mieux paru.

Cependant *Stilicon* est d'une étrange barbarie, quoi qu'en dise Loret (1).

(1) La *Muse historique* de Jean Loret est un des plus curieux documents qu'on puisse consulter sur le commencement de la seconde moitié du dix-septième siècle.

La Fronde, réaction des intérêts de la noblesse comprimés par la main de fer de Richelieu, opposition des parlements jaloux de leurs pouvoirs particuliers, n'était pas une révolution ; c'était une révolte de grands seigneurs et de bourgeois entretenue par l'étranger. Le peuple n'y pouvait gagner que des horions, car, pillé, massacré par les partis, ce fut lui qui paya tous les frais de cette guerre civile et étrangère. Il y eut tant de brouilles et de raccommodements entre la cour et ses adversaires ; les mêmes personnages, et les plus grands, les Condé, les Turenne, changèrent si souvent de drapeau ; l'ambition individuelle joua enfin un si grand rôle dans ces dissensions, que la Fronde, qui ne trouva guère de son temps que des gazetiers burlesques, n'a pas été prise plus au sérieux par l'histoire.

Jean Loret, poète des plus médiocres, mais qui ne manquait pas d'un certain naturel, devint en 1650 le pensionnaire de Mlle Marie de Longueville, vive et spirituelle personne, à la condition de lui envoyer chaque semaine une lettre en vers sur les événements du temps. Il fit ce feuilleton hebdomadaire pendant quinze années, avec plus de conscience que de génie ; il recueillait tous les bruits de la ville et de la cour ; il notait tous les faits de quelque importance, et les ornait de ses rimes, quelquefois bien venues, quelquefois assez imprévues et assez singulières pour faire sourire sa maîtresse lettrée et qui se plaisait aux jeux d'esprit, comme toute la société de son temps. Les lettres de Jean Loret, d'abord manuscrites, puis imprimées, et tirées seulement à douze exemplaires, passèrent de main en main, réjouirent la reine et le roi, dont il soutenait l'autorité, tout en décochant de temps à autre des sarcasmes contre le Mazarin, et en témoignant de son respect pour les principaux frondeurs, parmi lesquels se trouvait d'ailleurs le père de la belle Marie. Il réunit plus tard ces feuilles volantes en un volume in-folio, qu'il dédia à la reine et au roi. Sa correspondance, devenue publique dans les dernières années, lutta avec la *Gazette* de Renaudot.

La tragédie de *Camma*, fort défectueuse du côté de la versification, est pourvue d'une intrigue assez forte ; Fontenelle en a loué beaucoup le dénoûment, qui se rapproche un peu de celui de *Rodogune*. Camma, pour rester fidèle à son amant, empoisonne l'époux qu'elle est forcée de prendre, et s'empoisonne également en lui présentant la coupe nuptiale. On trouve dans cette tragédie une scène véritablement originale. Pendant que le roi Sinorix, épris de Camma, se livre à de profondes réflexions, la reine de Galatie s'approche de lui, un poignard à la main. Au moment où elle va le frapper, Sostrastes, son amant lui arrête le bras ; le poignard tombe. Le roi se retourne, et, dans son premier mouvement, il accuse Sostrastes, ancien favori du roi Sinorix, prince de Galatie, dont le trône a été occupé par lui ; il croit que c'est la reine qui lui a sauvé la vie. Cette méprise forme un très beau coup de théâtre.

Le Baron d'Albikrac, comédie, ne manque pas de mérite ; on y trouve un de ces caractères de vieilles femmes qui ont la manie de se croire aimées, caractères que Molière a si bien reproduit dans *les Femmes savantes*, quelques années plus tard.

La Mort d'Annibal tomba. Elle ne causa d'admiration qu'à Robinet, autre gazetier en vers, qui avait succédé à Loret, mais sans avoir hérité de son esprit et de son style.

La Comtesse d'Orgueil est une amusante folie, dans le goût du *Baron d'Albikrac*, mais déparée par de grossières plaisanteries.

Enfin Thomas Corneille fit *Ariane*, et ce fut son chef-d'œuvre ; quoiqu'il faille presque en revenir à l'avis de madame de Sévigné sur cette tragédie : madame de Sévigné ne se trompait pas toujours ; son goût était sûr lorsqu'elle n'était pas envahie par la coterie.

« J'ai vu *Ariane* pour la Champmeslé seule, disait-elle ; cette comédie est fade, les comédiens sont maudits ; mais cependant, quand la Champmeslé arrive, on entend un murmure, tout le monde est ravi, et l'on pleure de son désespoir. »

Les grandes actrices ont toujours trouvé dans ce rôle des

effets à leur convenance et capables de faire oublier la nullité de l'action. Le rôle d'Ariane, en effet, composé de morceaux empruntés à Catulle, à Ovide, à la Didon même de Virgile, et dans lequel se personnifie assez bien le sentiment de ces amantes délaissées que l'antiquité affectionnait; ce rôle a des parties touchantes et fortes qui font oublier, par leur vérité, les défauts de l'ensemble. La tragédie d'*Ariane* possède aussi quelques vers heureux, que Racine, qui donnait alors *Bajazet*, n'aurait pas désavoués; on y rencontre même une scène de génie entre les deux sœurs, Phèdre et Ariane, scène que l'auteur aurait rendue plus belle encore en tirant un meilleur parti de l'arrivée et de l'embarras de Thésée. La crédulité d'Ariane, sa confiance dans Phèdre au moment où elle est trahie par elle, sont des traits de maître, dont le bon Thomas Corneille n'était pas très prodigue. Peut-être est-ce son frère Pierre, qui, dans l'intimité de travaux où ils vivaient, lui aura soufflé cette scène à travers la célèbre trappe qui donnait de la chambre de l'un dans celle de l'autre, et livrait passage à des hémistiches ou à des rimes rebelles. On dirait que, travaillant déjà à son imitation en vers du *Festin de Pierre*, Thomas Corneille a transformé quelquefois Thésée, sans s'en douter, en don Juan, et Pirithoüs en Sganarelle. L'ingrat Thésée, n'osant apprendre sa trahison à Ariane, s'écrie :

Adieu, Pirithoüs peut vous dire le reste.

N'est-ce pas ainsi que don Juan agit vis-à-vis d'Elvire quand il la laisse en tête à tête avec son valet?

La comédie de *l'Inconnu* est une des plus jolies pièces du trop fécond Thomas Corneille; elle plut beaucoup. Devisé, auteur du *Mercure galant*, prétend y avoir travaillé. A la reprise de cette comédie, on y ajouta une chanson de paysanne qui fit fureur, et qui s'est conservée. Le refrain en était :

Ne fripez pas mon bavolet,
C'est aujordy dimanche.

Quant au *Festin de Pierre*, que l'on joue encore souvent, cette pièce serait excellente si la prose de Molière n'existait pas.

Le Comte d'Essex, bien que Thomas Corneille ait fait subir à l'histoire d'Angleterre d'étranges transformations, a été conservé avec *Ariane* parmi les Œuvres choisies de l'auteur. Il ne se servit pas de l'incident de la bague, qu'il aurait pu emprunter à La Calprenède; mais il mit pourtant à profit cette pièce jouée quarante ans auparavant. Il prétend même, dans sa préface, que cette bague est de l'invention de La Calprenède. Inventée ou non, elle était bien trouvée. Thomas Corneille dédaigna de ramasser ce diamant dans le fumier de La Calprenède. L'abbé Boyer, dont nous avons parlé, ne fut pas si fier, et cette aubaine lui réussit : la tragédie de Boyer sur le comte d'Essex fut le meilleur de ses innombrables ouvrages dramatiques.

La Devinereese fut faite en collaboration avec Devisé, journaliste du *Mercure*. Cette pièce a trait au procès de la Voisin. Vers ce temps, le poison qu'on appelait *poudre de succession* était fort employé. Il semblait que la fameuse Locuste eût ressuscité. On s'occupait aussi beaucoup de magie; chacun se faisait tirer la bonne aventure, c'est ce qui donna lieu à *la Devineresse*.

Thomas Corneille, après une carrière toute remplie de succès, après avoir succédé à son frère à l'Académie française, mourut âgé de plus de quatre-vingts ans, aux Andelys.

Cyrano de Bergerac, dont il a été question à propos de Tristan l'Ermite, débuta au théâtre peu de temps après Thomas Corneille de Lisle, avant l'apparition de Molière; il offre une physionomie toute bizarre et digne d'être esquissée : au dire d'un auteur du temps, son nez, qu'il avait tout défiguré, fit qu'il tua plus de dix personnes. Il ne pouvait souffrir qu'on le regardât; il fallait au premier coup d'œil, mettre l'épée à la main. Aussi prompt à aller sur le terrain pour les autres que pour lui, il servit de second plus de cent fois. Le courage comme l'esprit, tout chez lui était extravagant; mais au milieu

de ses folles imaginations on recontrait des choses vraiment plaisantes, et quelquefois d'un ordre supérieur. Il avait une grande indépendance d'opinions. Sa devise était :

Nullius addictus jurare in verba magistri.

La Mort d'Agrippine, première tragédie de Cyrano de Bergerac lui valut des reproches d'athéisme, quoiqu'il n'y fut question que des dieux de l'Olympe, et qu'il fit parler ses héros comme les poètes latins parlaient eux-mêmes. Le fameux vers,

Un peu d'encens brûlé rajuste bien des choses,

causa du scandale. Les vers qui précèdent celui-là appartiennent au genre burlesque ; on va en juger :

TÉRENTIUS.

Respecte et crains des dieux l'effroyable tonnerre.

SÉJANUS.

Il ne tombe jamais en hiver sur la terre ;
J'ai six mois pour le moins à me moquer des dieux.

Séjan passe véritablement les bornes de la plaisanterie. Au milieu de ces traits bizarres, on rencontre quelquefois des idées heureuses. Séjan fait les honneurs de sa perversité d'une manière assez énergique ; lorsque Térentius lui dit qu'au bout du compte il se peut qu'il existe des dieux, Séjan répond :

S'il en était, serais-je encore au monde ?

Le Pédant joué (Bergerac avait les pédants en horreur), quoique hérissé d'un grand nombre de pointes, a fourni à Molière, presque mot pour mot, une des scènes les plus comiques des *Fourberies de Scapin*. Le *Qu'allait-il faire dans cette galère?* appartient à Cyrano de Bergerac. Cet auteur susceptible a écrit plusieurs lettres contre les pilleurs de pensées ; que n'aurait-il pas dit s'il avait vécu assez longtemps pour être témoin du larcin de son ancien condisciple Molière ! car ils avaient étudié

ensemble, sous Gassendi. Molière aurait eu beau répondre qu'il « prenait son bien où il le trouvait; » Bergerac n'était pas homme à se payer de cette monnaie. Le mot de Molière a servi, depuis, d'excuse à beaucoup d'auteurs, mais la plupart devraient se rappeler la fable du corbeau voulant imiter l'aigle :

Mal prend aux volereaux de faire les voleurs.

Quinault, élevé par Tristan l'Ermite, qui lui apprit l'art des vers, s'y distingua bientôt; il acquit une grande réputation dans le genre lyrique. Il donna *les Rivales*, comédie, dans la même année que Cyrano de Bergerac faisait représenter son *Agrippine ;* mais il n'a laissé d'œuvre importante, au Théâtre-Français, que *la Mère coquette*. Cette comédie est conduite avec assez d'habileté, quoique le caractère de la mère coquette n'y soit pas développé aussi largement que le titre de la pièce semble l'annoncer. Acaste aime Isabelle; mais Ismène, mère d'Isabelle, voudrait garder pour elle Acaste, qu'elle trouve aimable. De concert avec une servante qu'elle a mise dans ses intérêts, elle brouille ces amants ; elle a beau faire, elle ne peut empêcher une réconciliation à leur premier entretien. Ismène, qui se croyait veuve et qui retrouve son époux, est forcée d'ailleurs de renoncer à ses prétentions.

Le style de cette comédie est remarquable en beaucoup d'endroits; il annonce un poète plein de grâce. Quinault, dans la tragédie d'*Adraste*, avait excité la verve railleuse de Boileau; il se vengea par une œuvre mieux écrite et plus forte, ce qui est la meilleure manière de se venger d'injustes critiques. Peut-être le récit qu'il fait d'Isabelle, surprise au saut du lit par le père d'Acaste, qui en est épris, a-t-il influé sur le récit que Racine a placé dans la bouche de Néron quand ce prince parle de Junie. Voici les vers de Quinault :

Son désordre charmait; un long et doux sourire
Avait rendu son teint plus vif et plus vermeil,

Rallumé ses regards et jeté sur sa bouche
Du plus vif incarnat une nouvelle couche :
Sans art, sans ornements, sans attraits empruntés,
Elle était belle enfin de ses propres beautés.

Nous avons remarqué également, dans cette comédie, ce vers qui la résume :

Une fille à seize ans défait bien une mère.

Devisé se plaignit que Quinault lui avait volé le sujet de *la Mère coquette*. Il en donna une de son côté, mais la comédie de Devisé est tombée dans le plus profond oubli.

Boileau, non content des passages de ses satires où il avait cherché à jeter du ridicule sur Quinault, semble l'avoir poursuivi jusqu'après sa mort. On trouve ce jugement perfide dans ses réflexions critiques sur les tragédies et les comédies de cet auteur : « Je ne veux point offenser ici, dit-il, la mémoire de M. Quinault, qui, malgré tous nos démêlés poétiques, est *mort mon ami*. Il avoit, je l'avoue, beaucoup d'esprit et un talent particulier pour faire des vers *bons à mettre en chants ;* mais, pour les autres pièces de théâtre qu'il a faites en très grand nombre, il y a longtemps qu'on ne les joue plus, et on ne se souvient pas même qu'elles aient été faites. »

Quinault avait eu bien de la bonté de mourir l'ami de Boileau, qui ne pardonnait jamais sans doute à ceux dont il s'était moqué. Boileau voulait deméurer conséquent avec lui-même. On se rappelle la dispute qu'il eût avec son frère le chanoine, et la réponse qu'il fit à ce sujet quand on voulut les raccommoder : « De tout mon cœur, parce que je me suis modéré : je ne lui ai dit aucune sottise; s'il m'en était échappé une, je ne lui pardonnerais de ma vie. » Il avait dit des sottises à Quinault.

La critique du temps a passé du reste, à l'égard de Quinault, toutes les bornes des convenances littéraires; voici, par exemple, ce qu'écrivait Saumaise, en parlant de lui, dans son *Dictionnaire des Précieuses :* « C'est un jeune auteur dont je ne dirai pas grand'chose, parce que je ne crois pas qu'il y en ait beaucoup à

dire de lui, tout le monde commençant assez à savoir quel il est : que les précieuses l'ont mis au monde, et que, tant qu'il a trouvé jour à débiter des bagatelles, il a eu une approbation plus générale qu'elle n'a été de longue durée. Il pille si adroitement les vers et incidents de ceux qui l'ont devancé, qu'on l'a cru souvent auteur de ce qu'il s'était adapté. Ce n'est pas qu'il n'ait de l'esprit, qu'il n'invente quelquefois; mais il lui faut pardonner, cela ne lui arrive pas souvent. Pour son humeur, il se vante d'être d'une complexion fort amoureuse, d'être fort brave auprès des dames; il est plus grand que petit; et si l'on ne savoit parfaitement la mort du roi d'Ethiopie, on le prendroit aisément pour lui : car il est fort noir de visage : il a la main fort grande et fort maigre, la bouche extraordinairement fendue, les lèvres grosses et de côté, la tête fort belle, grâce au secours du perruquier, qui lui en fournit la plus grande partie. Sa conversation est douce, et il ne rompt jamais la tête à personne, parce qu'il ne parle presque point, que lorsqu'il récite quelques vers. Ses yeux sont noirs, enfoncés, petillants; au reste il est d'une fort belle encolure, et dans son déshabillé on le prendrait pour Adonis l'aîné. »

Voltaire a vengé Quinault de toutes ces injures, de toutes ces railleries, en le plaçant dans *le Temple du Goût*.

Chappuzeau, auteur des *Recherches sur les théâtres de France*, a composé plusieurs comédies oubliées et dont quelques-unes, comme presque toutes les comédies du temps, ont été empruntées d'un côté aux poètes latins, de l'autre aux poètes espagnols. Chappuzeau s'excusait ainsi en faisant allusion à Molière :

> De semblables larcins chacun n'est pas capable;
> Si l'on plaît c'est assez, et l'on n'est pas coupable.

Malheureusement, Chappuzeau ne plaisait pas.

Le moment est venu de faire connaître quelques-uns des types étrangers qui ont servi à la comédie de Molière et de Regnard, et d'esquisser la physionomie des premiers acteurs du théâtre français.

La comédie italienne fournit les principaux types comiques.

Le Pantalon avait le masque d'un vieillard ; c'était ordinairement un marchand ou un bourgeois de Venise, bonhomme crédule, amoureux et dupe, type des Gérontes de notre comédie, et qui avait beaucoup de rapport avec les vieillards de Térence et de Plaute. Pantalon était né sous une étoile fâcheuse ; toutes les petites misères de la vie planaient incessamment sur sa tête. S'il y avait un soufflet dans l'air c'était sur sa joue qu'il tombait. Sa fille était séduite par un nouveau venu; son fils était empaumé par une égrillarde de hasard ; ses valets, d'une rare maladresse, laissaient dérober tout ce qu'il leur donnait à garder. On retrouve presque, sous le manteau de l'Arnolphe de Molière, Pantalon lui-même. Les amours d'Horace et d'Agnès, la niaiserie d'Alain et Georgette, et jusqu'à ce changement de nom d'Arnolphe, qui s'est fait appeler M. de La Souche, viennent de Pantalon ; mais combien ce type s'est transformé sous la main du génie !...

Le docteur était un bavard perpétuel, un académicien de Bologne, qui ne parlait guère que par sentences, et qui hérissait son discours de citations latines. Molière a emprunté à ce caractère le Métaphraste et le Pancrace.

L'Arlequin, d'abord balourd et gourmand, puis fin, délié d'esprit, et même un peu moraliste, descend, selon Louis Riccoboni, des anciens mimes latins qui avaient, comme lui, la tête rasée, et que l'on appelait planipèdes. Arlequin avait un grain de philosophie; c'est lui qui disait : « Si Adam s'était avisé d'acheter une charge de secrétaire du roi, nous serions tous gentilshommes. » Il disait encore : « Autrefois les gens de qualité savaient tout sans avoir rien appris ; mais à présent ils apprennent tout sans rien savoir. » Nul type n'a été plus employé que celui-là.

Le Pierrot ne fut inventé que pour jouer les rôles de l'ancien Arlequin : lorsque celui-ci eut acquis la réputation d'un homme d'esprit, c'est au pauvre Pierrot qu'échut l'héritage de la bêtise.

La Colombine était la compagne obligée des valets maîtres-fourbes ; c'était la fille alerte et rusée, capable de lutter avec eux d'adresse et d'esprit. Colombine, tour à tour maîtresse ou suivante, amante de Celio l'amoureux, ou d'Arlequin serviteur, tient plus du caractère français que les autres types. Colombine est coquette avant tout.

Isabelle, sa cousine, est une fille de bel air qui donne un peu dans le sentiment.

Le Capitan tenait du soldat fanfaron de la comédie latine ; son rôle, qui était peu agréable pour l'acteur, consistait à recevoir des coups de bâton supportés très patiemment après beaucoup de bruit et de rodomontades. Il avait vu le jour ordinairement en Calabre. Plus tard l'Espagne s'en empara : elle en fit les matamores.

Le Polichinelle, assurent quelques auteurs, ressemble aussi beaucoup au Maccus, acteur des atellanes des Latins. Voilà des origines bien respectables. M. Charles Magnin, l'intelligent érudit, a démontré, du reste, que les *fantoccini* de Rome et de Florence sont renouvelés des Grecs. Il est curieux de remonter à l'origine des marionnettes en France. Les *fantoccini* français n'ont été qu'en 1677, au Marais. On avait élevé un théâtre d'enfants, surnommé le théâtre des *Bamboches*, titre emprunté au surnom d'un peintre hollandais, nommé Laër, et surnommé *Bamboche*, parce qu'il se bornait à peindre de petites figures. Les bambochades eurent du succès ; mais les directeurs, trouvant que leur petite troupe était trop dispendieuse, imaginèrent d'employer de nouveaux acteurs moins coûteux à nourrir, à loger, à vêtir. Ils formèrent alors une troupe d'acteurs de bois, et s'en trouvèrent bien. Ils n'eurent plus à contenter les exigences de chacun. Les jalousies, les rivalités de coulisses furent supprimées. Point de relâche par indisposition ; point de rôle refusé : la paix régna dans la maison. Le cadre dramatique fut bientôt trouvé. On dit à Polichinelle : Toi, tu seras invulnérable et toujours triomphant ; à Cassandre : Tu seras toujours

dupé ; à l'aveugle : Tu te laisseras tuer ; au commissaire : Tu seras battu ; aux archers : Vous serez emportés par le diable. Nul acteur ne murmura. Ce qui fut dit fut fait, et voilà deux cents ans que la pièce se recommence, quatre ou cinq fois la jour, sur toutes les places publiques du monde civilisé.

Le Scapin appartenait au pays d'Arlequin, il était de Bergame ; c'était un fourbe de première volée, toujours prêt à servir les amours des jeunes gens, à tirer de l'argent des pères, et ayant eu l'honneur de servir le roi sur ses galères. Ce Scapin est devenu un personnage de la comédie française. Il a engendré les Frontin, les Hector, les Lafleur, et toute cette race de valets fripons et libertins.

Le Mezzetin doublait les Scapins, mais sans le manteau de velours et la dague que les Crispins de Regnard conservèrent ; il portait une fraise, une petite veste, une culotte et un manteau d'étoffe rayée de différentes couleurs. Il a donné naissance aux Gros-Réné et aux Covielle. Mezzetin était quelquefois aussi un bourgeois à aventures ; il avait une crédulité apparente, mais au fond on ne lui en donnait pas aisément à garder. Il devinait les bourdes auxquelles il faisait semblant d'ajouter foi. Angelo Constantini passe pour avoir inventé ce caractère, et l'on raconte même une aventure singulière arrivée à cet acteur, qui avait pris le surnom de Mezzetin. Auguste, roi de Pologne, le fit son camérier intime, trésorier de ses menus plaisirs, garde des bijoux de sa chambre... Mais parmi ces bijoux se trouvait sa maîtresse, et Angelo osa jeter les yeux sur elle. Il s'émancipa jusqu'à agir avec cette dame illustre comme il le faisait avec Colombine. Le roi Auguste le fit jeter dans un cachot. Il y resta vingt ans. On l'avait cru mort à Paris. Il reparut en 1729 ; il avait alors soixante-quinze ans. On a de lui, sous le nom de Mezzetin, quelques pièces de théâtre, et la *Vie curieuse de Scaramouche.*

Le chapeau rond, la fraise, le justaucorps noir à basques courtes, la ceinture de cuir jaune avec une grande boucle de cuivre, le manteaux noir, les moustaches, l'épée et les bottines,

voilà le costume de Crispin. Pourquoi celui-là et non un autre? On a prétendu que c'était celui de déserteurs espagnols qui, après avoir fait une vie de miquelets, s'étaient vus forcés, pour subsister, d'entrer au service des personnes riches qui voulaient avoir des hommes de main comme domestiques. Crispin se vante en effet d'avoir servi : il est certain d'ailleurs que le costume, conservé par la tradition, est d'origine espagnole. Crispin n'est pas plus brave qu'il ne faut; mais, à l'occasion, il payera de sa personne; il fera du moins voir sa grande épée; c'est l'homme qui en imposera aux tuteurs et les fera trembler. Crispin est naturellement fanfaron : il a de l'esprit, il plaît à Marinette par sa bonne mine; il a toujours l'air de revenir de la guerre, il raconte volontiers les campagnes qu'il n'a pas faites.

Le caractère de ce valet fut inventé, en 1630, par le comédien Raimond Poisson, autrement dit Poisson l'ancien, pour le distinguer de son fils et de son petit-fils François-Arnould, qui, plus tard, continua les traditions de son aïeul et de son père, et surpassa même leur réputation.

Pasquin est intrigant, bel esprit, beau parleur et menteur en diable : aussi est-il rarement cru; il a mauvaise réputation, et il brouille plus souvent les affaires de son maître qu'il ne les raccommode. S'il faut tendre la main pour recevoir une bourse, oh! Pasquin est là; il ne la laissera pas tomber à terre, ne le craignez pas. Mais comme Pantalon, poursuivi par un guignon inévitable, Pasquin mène rarement les choses à bien. Pasquin s'amuse trop à jaser avec les suivantes. Ce sont ses propres intérêts qui l'occupent avant tout. Voulez-vous rendre Pasquin le plus heureux des hommes, placez-le dans *les Jeux de l'Amour et du Hasard*, habillez-le en grand seigneur; qu'il croie courtiser une belle de condition, qu'il ait l'épée au côté... Alors Pasquin se déploiera dans toute sa splendeur! Quelle pirouette, quelle démarche déhanchée! la belle insolence!...

Scaramouche était Napolitain; il jouait aussi les rôles des fanfarons poltrons. Scaramouche doublait les Capitans. Il obtint

les bonnes grâces de Louis XIV ; pendant plus de trente ans il divertit ce prince. Louis XIV daigna un jour lui verser à boire ; lorsqu'il eut vidé son verre, le roi lui demanda de quel pays il croyait ce vin : « Sire répondit Scaramouche, le plaisir que j'ai eu en le buvant m'a empêché d'y réfléchir. » Sa Majesté, et c'était ce que voulait Scaramouche, lui versa un second verre de vin pour connaître son opinion. Mazarin lui dit à ce sujet : » « Tu peux te vanter que le plus grand monarque du monde t'a versé à boire. — Je ne manquerai pas de le dire à mon boulanger, reprit Scaramouche. — Eh bien ! reprit Louis XIV, qui était de bonne humeur, tu lui diras aussi que j'augmente ta pension de dix pistoles. »

Scaramouche, n'ayant mangé un jour qu'une grosse poularde à son dîner, sentit que sa fin était proche... En effet il était mort le lendemain, mais non sans confession ! Il avait le don des grimaces ; il était ce qu'on appelle, en termes de coulisses, bien *facé*. Il se présenta comme un acteur consommé dans une troupe nomade ; il demanda à paraître d'abord dans *le Festin de Pierre*, « qu'il estimait sur toutes les autres comédies, dit Mezzetin, à cause du repas qu'on y fait. » Il paraît qu'à la seconde représentation le directeur satisfait de ses talents, lui fit servir un gros poulet d'Inde, deux perdreaux et une tourte de pigeonneaux. Il expédia le tout aux grands applaudissements du public.

Nous avons déjà mentionné les noms singuliers de Turlupin, Bruscambille, Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume, farceurs, dont la réputation s'est conservée jusqu'à nos jours. Quelques-uns d'entre eux jouaient des rôles de femmes, car la licence du théâtre ne permit pas dans le principe aux femmes de s'y montrer. Bruscambille improvisait des intermèdes dont nous n'oserions citer ici les arguments. Gaultier-Garguille remplissait d'ordinaire les rôles composés d'après le Pantalon de la comédie italienne, dont nous venons de retracer le caractère ; il portait un masque, et s'acquittait convenablement des rôles sérieux. Il

avait épousé la fille du célèbre Tabarin qui représentait des parades sur le Pont-Neuf. Gros-Guillaume jouait à visage découvert, ou plutôt avec un masque de farine au moyen duquel, en remuant les lèvres adroitement, il blanchissait ses interlocuteurs.

Guillot Gorju, acteur masqué, remplissait les rôles de médecins ridicules, personnages mis au théâtre avant Molière; il avait été à l'école d'un opérateur. C'est ce Guillot Gorju dont Molière, au dire d'un zoïle du temps, avait acheté les manuscrits.

Jodelet servit de type à Scarron. Mondory est le premier acteur sérieux qui ait réellement marqué. Mondory avait une déclamation ampoulée. On prétend que le rôle d'Hérode, dans *Marianne*, fut cause de sa mort : il le jouait avec trop de chaleur. Mondory était un homme d'esprit : il faisait des vers agréables; il était bon orateur. Il eut la faveur du cardinal de Richelieu.

Bellerose, autre acteur de renom, était, si l'on en croit Tallemant des Réaux, un « comédien fardé, qui regardait où il jetterait son chapeau, de peur de gâter ses plumes. » Scarron lui fait à peu près le même reproche dans son *Roman comique*. On croit que Bellerose a joué d'original le rôle de Cinna. Tallemant des Réaux lui préférait d'Orgemont. Michel Baron, père du célèbre Baron, acquit aussi une belle réputation.

Floridor, gentilhomme sans fortune, prit le parti du théâtre, et y apporta la grâce et la noblesse du monde. Il gagna l'estime de Louis XIV et celle de Molière. Le roi lui accorda souvent des grâces; et Molière lui fit la faveur de ne pas l'attaquer dans son *Impromptu de Versailles*, où il passe en revue la troupe rivale de l'hôtel de Bourgogne.

La Baron, la Béjart, la Beauchâteau, la Beaupré, mademoiselle des Urlis, se distinguèrent dans ce temps. On cite entre ces deux dernières un duel à l'épée, qui eut lieu sur le théâtre. Mademoiselle des Urlis fut blessée au cou.

Enfin Molière se fit connaître comme acteur, et voici de quelle façon cavalière Tallemant des Réaux en parle : « Un garçon nommé Molière quitta les bancs de la Sorbonne pour suivre la Béjart... Il fait des pièces où il y a de l'esprit. Ce n'est pas un merveilleux acteur, si ce n'est par le ridicule. Il n'y a que sa troupe qui joue ses pièces ; elles sont comiques. » Tel est le jugement porté par Tallemant des Réaux sur l'auteur du *Dépit amoureux* et de *l'Étourdi*, les seules pièces que le *garçon* nommé Molière eût alors composées.

CHAPITRE HUITIÈME

MOLIÈRE.

C'est la mission des grands esprits de rassembler, à certaines époques, les idées éparses dans le monde, et de leur donner un corps. Ce qu'Homère a fait pour les chants héroïques de la Grèce; Dante pour les traditions catholiques du moyen âge; Molière l'a fait pour les préceptes universels de la raison : il a saisi de toutes parts les traits qui pouvaient servir à former le tableau complet de la vie humaine. Aucun législateur n'a mieux tracé que lui les devoirs des époux et des femmes, des fils et des pères, ainsi que nous le prouverons dans l'analyse succincte de chacune de ses pièces prises au point de vue de la morale la plus sévère. Molière, en un mot, n'a jamais contredit les lois sur lesquelles doivent reposer l'ordre et le bonheur de la société : c'est à tort qu'il a été accusé de cette tendance par des critiques de mauvaise humeur.

Molière, avant *l'Étourdi*, sa première comédie régulière, composa plusieurs pièces que la troupe qu'il dirigeait joua en province avec les autres pièces du temps. On cite cinq pièces qu'il jugea trop au dessous de lui pour les conserver. Boileau a regretté la perte du *Docteur amoureux*. On a prétendu de nos jours avoir retrouvé à Rouen le *Docteur amoureux*, et cette

comédie a été jouée au théâtre de l'Odéon sous le nom de Molière, mais aucune certitude n'existe à cet égard. *Les Trois Docteurs rivaux* et *le Maître d'école* n'existent plus que par leurs titres; *la Jalousie de Barbouillé* et *le Médecin volant*, dont Jean-Baptiste Rousseau a possédé les manuscrits, sont venus jusqu'à notre époque, et nous les avons sous les yeux.

L'authenticité de ces deux pièces paraît certaine. *La Jalousie de Barbouillé* offre un canevas du troisième acte de *Georges Dandin*. La scène dans laquelle Angélique fait à son mari, placé sur un balcon, la menace de se tuer s'il ne descend lui ouvrir la porte du logis, et ferme à son tour, sitôt qu'elle est entrée à l'aide de ce subterfuge, la susdite porte au nez du jaloux, afin de lui rendre là sermon pour sermon; cette scène comique se trouve tout entière dans l'ébauche de *la Jalousie de Barbouillé*. On y voit poindre Métaphraste du *Dépit amoureux*, Pancrace du *Mariage forcé*, grands amis d'Aristote; on y trouve aussi le latin équivoque de la comtesse d'Escarbagnas. Le style, nous l'avouerons, bien que d'une allure assez franche, ne faisait pas sentir Molière; cet esprit si net n'a pas dédaigné, en débutant, la plaisanterie ambiguë du calembour, il a voulu faire rire les sots. En voici un exemple curieux :

LE BARBOUILLÉ. — Eh, monsieur le docteur! écoutez-moi, de grâce.

LE DOCTEUR. — *Audi, quæso!* aurait dit Cicéron.

LE BARBOUILLÉ. — Oh, ma foi, si se rompt (Cicéron), si se casse, ou si se brise, je ne m'en mets guère en peine, mais tu m'écouteras, ou je te vais casser ton museau doctoral.

La farce du *Médecin volant* est entachée d'un autre défaut du temps, dont Molière ne s'est jamais complétement corrigé; il s'est souvent complu dans le détail des infirmités physiques et des fonctions de la vie animale : *le Médecin malgré lui*, *l'Amour médecin*, *le Malade imaginaire*, contiennent à ce sujet des traits d'un goût peu délicat; c'était l'esprit de l'époque. Le médecin volant est un valet travesti en docteur, qui sert

les amours de son maître. Le seul côté plaisant de l'intrigue consiste dans la crédulité outrée d'un père qui prend pour argent comptant le galimatias de ce médecin improvisé, et qui, rencontrant, quelques minutes après cette scène, son docteur en habit ordinaire, se laisse abuser par une histoire de ménechmes. Le piquant de la situation consiste dans l'embarras de ce valet, forcé de jouer le rôle de son prétendu frère en même temps que le sien, et cela presque sous les yeux de sa dupe. Il en est ainsi dans la scène où, voulant persuader à Géronte que des spadassins le cherchent, Scapin se parle à lui-même, et se répond en contrefaisant sa voix. Sganarelle entre et sort, tantôt par une porte, tantôt par une fenêtre, avec beaucoup d'agilité; enfin, placé à la croisée, il va jusqu'à poser sur son coude son chapeau et sa fraise, et à faire semblant d'embrasser son frère le docteur.

La farce est complète, on le voit.

Nous n'insisterons pas davantage sur ces premières productions de Molière. La première pièce que nous trouvons inscrite au répertoire de notre auteur, c'est *l'Étourdi*. Elle fut jouée à Lyon. Molière était alors âgé de trente et un ans; ayant eu peu de succès avec sa troupe à Paris, où il était venu pour se fixer, en 1650, dans le jeu de paume de la Croix-Blanche, au faubourg Saint-Germain, il retourna en province. On retrouve sa troupe à Lyon, composée de Duparc, dit Gros-René, des deux frères Béjart, de Madeleine Béjart, leur sœur, de Lagrange, de mademoiselle Duparc, de mademoiselle de Brie et de Molière lui-même, le chef de ces comédiens ambulants.

La comédie de *l'Étourdi*, dans laquelle on rencontre des marchands d'esclaves, des filles que l'on achète et qu'on vend, est en dehors de nos mœurs; la scène se passe à Messine. Mascarille, qui veut procurer à son maître Lélie une jeune esclave que celui-ci souhaite de posséder, invente fourberies sur fourberies pour en venir à ses fins; et Lélie, qui assurément est plus qu'un étourdi, en approuvant les ruses de son valet, les déjoue malgré

lui par sa maladresse. Le style de cette comédie en vers est un peu embarrassé; les plaisanteries en sont encore quelquefois risquées, elles n'ont pas ce sens profond qui n'a jamais abandonné Molière dans la suite : l'intrigue, du reste, est pleine d'un vrai comique. Dira-t-on que cette pièce offre un tableau de mœurs très relâchées? Mais lorsque Mascarille prétend que sa subtilité de fourbe lui a *acquis la publique estime*, qui donc le prend au mot? Il est loin de le croire lui-même, et, comme Sganarelle du *Médecin volant*, il a certainement peur qu'on ne finisse par lui appliquer sur les épaules un *cautère royal*. On rit de ses trames rompues à chaque instant, et Molière s'est arrangé de façon qu'on en fût satisfait. On ne voudrait pas qu'il réussit, parce qu'on ne s'intéresse qu'aux entreprises loyales; ce n'est pas là le sourire qui accueillera plus tard l'indiscret Horace lorsqu'il voudra retirer, selon le droit des amants, la jeune Agnès des mains de son jaloux.

Les vieillards de Molière, dupes de leur trop de bonté, mais qui pardonnent toujours à leurs fils en se souvenant qu'ils ont été jeunes eux-mêmes, apparaissent dans la pièce de *l'Étourdi*. Ils pensent qu'il faut que jeunesse se passe; cependant ils ne cessent de gronder leurs enfants, afin que l'âge de la folie ne dure pas trop longtemps. Ces vieillards ne s'élèvent jamais, si ce n'est le père de don Juan, à la noblesse de Géronte du *Menteur;* mais leur bonhomie est si naïve et si honnête, qu'on serait fâché de leur voir plus de sévérité. Ces braves gens délient avec peine les cordons de leur bourse, et menacent sans cesse leurs fils de les déshériter: mais leur cœur de père, facile à toucher, se rend bientôt au vœu des jeunes gens. Comme ces fils de famille sont vifs, galants, bien tournés! qu'ils ont bonne grâce avec leurs nœuds de rubans! Sans doute ces messieurs se permettent vis-à-vis de leurs pères certaines supercheries condamnables pour tirer d'eux quelque argent; on dirait qu'ils regardent ces escroqueries comme un avancement d'hoirie, et le public est presque tenté de partager leur manière de voir. Ce

serait un très grand mal, si Molière n'avait toujours mis en scène des vieillards intéressés, et ne s'était étudié à corriger les hommes de son siècle du défaut de l'avarice.

La comédie de *l'Étourdi* est principalement une comédie d'intrigue, à laquelle le second titre de *Contre-temps*, donné par Molière lui-même, convient mieux que le premier. Lélie, en effet, n'est pas un étourdi, mais un malavisé qui arrive toujours hors de propos, et commet une foule d'inadvertances. Ce sujet est tiré d'une pièce italienne intitulée *l'Inavertito* de Nicolo Barbieri, qui, comme Molière, était à la fois comédien et auteur. Molière a mis également Plaute et Térence à contribution. La comédie latine, avec ses belles esclaves qu'on achète, se trouve là : Molière s'en servira encore plus d'une fois. Les Turcs et les Égyptiens remplaceront les anciens marchands d'esclaves. Les enfants volés, séparés ou vendus constituent le fond de la plupart des pièces latines, et l'on peut reprocher à Molière d'avoir trop usé de ces moyens qu'il emprunte aux vices de l'organisation sociale des anciens. Rien sous une législation où le père avait droit de vie et de mort sur ses enfants, et où l'esclavage existait, n'était plus facile que ces changements d'état.

Molière, bien que fils d'un tapissier, avait été élevé au collége Louis-le-Grand; il avait eu pour camarade de classes Armand de Bourbon, prince de Conti. Le prince se souvint toujours de son compagnon Poquelin. Comme on sait, c'était le nom de sa famille; nom qu'il quitta de peur de le *déshonorer* quand il monta sur le théâtre. Molière, outre Armand de Bourbon, avait eu pour condisciples Chapelle, Bernier, Cyrano de Bergerac, Hesnault, et pour précepteur le célèbre Gassendi. Le prince de Conti, envoyé, en 1654, aux états de Languedoc, qu'il devait tenir, engagea Molière à venir charmer son séjour. Molière se rendit à cette invitation et joua avec sa troupe *le Dépit amoureux*, sa seconde grande comédie. Elle fut représentée à Béziers.

Dans *le Dépit amoureux* Molière s'est attaqué pour la première fois aux choses du cœur, et il l'a fait avec une grâce et une vérité extrêmes. L'amour n'a pas eu de secrets pour Molière. C'est un livre dont il a lu toutes les pages. *Le Dépit amoureux* retrace les troubles légers, les querelles, les raccommodements d'une tendresse conforme à la raison et traversée par des craintes jalouses que font naître de fâcheuses confidences. *Le Dépit amoureux* fut représenté à Béziers, en cinq actes; la Comédie-Française s'est privée, de gaieté de cœur, d'une foule de scènes comiques, comme celle où Polidore et Albert, ayant des raisons secrètes de se craindre réciproquement, se demandent un pardon mutuel après un malentendu, sans savoir ce que l'un veut à l'autre. Cette pièce est encore un emprunt fait au théâtre italien; on cite deux comédies, *la Creduta Maschio*, la Fille crue garçon, et *Gli Segni amorosi*, les Dépit amoureux, qui ont fourni des situations à l'auteur français; mais malgré le romanesque de l'intrigue, on sent que Molière est déjà sur son terrain. Le style du *Dépit amoureux* vaut mieux que le style de *l'Étourdi;* le tissu dramatique est plus serré. Les suppressions de la Comédie-Française ont rendu cette pièce presque inintelligible; la belle scène du dépit n'a plus de motif raisonnable. Ceux qui n'ont pas lu la pièce ne peuvent s'en faire une idée. La fille crue garçon, sujet de la comédie de Molière, a tout à fait disparu.

Avec *le Dépit amoureux* commence la galerie de ces charmantes filles de Molière, aussi sages que belles, honnêtes personnes qui ont tant de sincérité dans le cœur, et dont la pudeur inaltérable n'est pas effleurée par la vivacité des propos de leurs suivantes. Lucile est de ce genre, mais Lucile se sent encore de la mauvaise compagnie où le théâtre avait vécu jusqu'à elle. Lucile donne un soufflet à un valet effronté. Cela n'arrivera pas à ses sœurs cadettes; elles seront mieux élevées. Celles même qui sont un peu trompeuses ne sont point blâmables. Lorsque l'aimable Isabelle de *l'École des Maris*, comme nous le verrons

tout à l'heure, s'échappe de son tuteur maussade, sévère et jaloux, on n'a pas le courage de la condamner. Quand la jeune Agnès de *l'École des Femmes* préfère le vif et spirituel Horace au ridicule et pédant Arnolphe, commet-elle donc un si grand crime ? Il faut la jeunesse à la jeunesse, et l'amour à l'amour; c'est le code de Molière : c'est celui de la nature.

On assure que le prince de Conti, charmé des talents de son ancien condisciple, voulut se l'attacher en qualité de secrétaire. Molière refusa, il comprenait la valeur de son génie; il était fait pour commander, et non pour obéir. Il aimait mieux être le chef d'une troupe de comédiens que l'humble serviteur d'un prince. Cependant il usa du crédit et de la bienveillance de son protecteur. Présenté par lui à Monsieur, puis au roi et à la reine, il parvint à obtenir l'autorisation de donner une représentation à Paris, en dépit des priviléges de l'hôtel de Bourgogne. Sa troupe représenta *Nicomède* et *le Docteur amoureux*, cette pièce regrettée par Boileau. Le roi fut si satisfait des mérites de cette troupe, qu'il lui permit de s'établir sur le théâtre du Petit-Bourbon et de jouer alternativement avec les Italiens. Elle reçut, de plus, le nom de *Troupe de Monsieur :* voilà donc Molière au comble de ses vœux.

Le poète, jusqu'ici, n'était pas sorti de l'imitation. Plaute et Térence, le théâtre espagnol et le théâtre italien avaient défrayé son génie naissant. En se voyant placé sur une scène plus vaste, il sentit s'élargir la sphère de son art. Il jeta les yeux autour de lui, disposé à reconnaître la faveur du roi en faisant la guerre aux ridicules et aux vices de son temps. Son regard satirique tomba d'abord sur un célèbre hôtel, l'hôtel de Rambouillet, où le bel esprit avait élu domicile. Quoique madame de Sévigné elle-même y puisât le sujet de ses lettres, et que le duc de La Rochefoucauld y formulât quelques-unes de ses maximes, Benserade et mademoiselle de Scudéry l'emportaient souvent sur ces âmes d'élite, et la conversation, montée sur un ton flatteur, n'était pas toujours empreinte de naturel et de précision. Voi-

ture osait écrire à la marquise que Michel-Ange n'aurait pas désavoué les dessins qu'elle faisait en jouant. On disputait sur des riens avec un langage qu'on essayait de rendre le plus relevé possible; on y avait horreur de ce qui était vulgaire; parler comme tout le monde était une preuve de manque de délicatesse; on raffinait à toute heure sur les sentiments et sur les expressions. Le malheureux nom de Catherine, que portait la marquise de Rambouillet, avait été pour quelque chose dans l'origine de ce mauvais goût. Catherine! quel nom rebelle à la poésie! Les faiseurs d'anagrammes s'étaient empressés de le changer en celui d'*Arthénice*, que Malherbe, Racan, Ségrais, Fléchier lui-même, avaient eu la faiblesse de consacrer. Il fallait bien que le reste du concours se mit à l'unisson du nom incomparable d'*Arthénice*. De là naquit un jargon précieux qui ne tarda pas à envahir la cour et la ville, et que Molière s'avisa de tourner en ridicule, lui, le nouveau venu, à peine encore établi. Molière eut toujours bon courage; il ne s'en prit jamais qu'à des adversaires puissants.

Le bon sens de Molière éclate ici tout d'abord. Il s'agit de deux *pecques provinciales* récemment débarquées à Paris, qui changent de nom, comme la marquise de Rambouillet, et veulent tenir chez elle une académie d'esprit. Le côté plaisant de ces galantes assemblées est merveilleusement saisi. Molière raille sans pitié ces folles, qu'il appelle un *ambigu de précieuse et de coquette;* il n'épargne en même temps ni messieurs du *Recueil des pièces choisies*, ni ses rivaux les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne : il se pose, dès ce moment, en contrôleur général des mœurs et des usages. *Les Précieuses ridicules* furent représentées, sur le théâtre du Petit-Bourbon, le 18 novembre 1658. Cette pièce était le commencement de la bonne comédie, ainsi que le cria du parterre un vieillard, homme de sens, dont le nom eût mérité de passer à la postérité. Le dialogue est vif et franc, le comique incisif et redoublé : Molière est désormais maître de son expression; l'effet de cette pièce est prodigieux.

Nous avons le témoignage de Loret, qui porta, dit-il, *trente sous* à la comédie et rit *pour plus de dix pistoles*.

C'est à partir des *Précieuses ridicules* que notre auteur entre dans cette brillante carrière semée de chefs-d'œuvre, où il arriva, nous ne dirons pas aux bornes de son art, parce que nous croyons l'art infini, mais aux limites que son époque permettait d'atteindre. *Les Précieuses ridicules* s'en prenaient aux ridicules de la société, et plus tard, lorsque Molière était à l'apogée de sa gloire, dans *les Femmes savantes*, il a tracé, grâce aux contrastes comiques, les véritables devoirs de la femme; il la veut simple, modeste, bienveillante, instruite, mais ayant à l'occasion l'air d'ignorer les choses qu'elle sait, ne fût-ce que pour empêcher la contradiction de faire grimacer sa charmante figure; il lui reconnaît l'empire de la faiblesse et de la grâce ; il exige, en un mot, qu'elle soit telle que la nature l'a créée, faite pour les douceurs domestiques, et non pas pour aller mêler sa voix aux disputes du monde et briller dans les bureaux d'esprit.

Le succès des *Précieuses ridicules* et l'audace de la critique de l'auteur à l'encontre de messieurs du *Recueil des pièces choisies*, firent naître des ennemis à Molière parmi ses confrères subalternes. Un d'eux, surtout, se déclara contre lui : il s'avisa d'une pièce intitulée *les Véritables précieuses*, pour montrer toute la noirceur de Molière ; mais ne jugeant pas, à ce qu'il paraît, sa pièce suffisante en un si grand dessein, il crut devoir l'accompagner d'une préface. Voici dans quels termes il s'explique : « Depuis que la modestie et l'insolence sont deux contraires, on ne les a jamais vues mieux unies qu'a fait dans sa préface l'auteur des *Précieuses ridicules*. Car, si nous examinons ses paroles, il semble qu'il soit assez modeste pour craindre de faire mettre son nom sous la presse : cependant il cache sous cette fausse vertu tout ce que l'insolence a de plus effronté ; et c'est sur le théâtre une satire qui, quoique sous des images grotesques, ne laisse pas de blesser tous ceux qu'il a voulu accuser. Il fait de plus le critique, il s'érige en juge, et condamne à la

berne les singes, sans voir qu'il prononce un arrêt contre lui en le prononçant contre eux, puisqu'il est certain qu'il est *singe* en tout ce qu'il fait, et que non seulement il a copié *les Précieuses* de M. l'abbé de Pure, jouées par les Italiens, mais encore qu'il a imité, par une singerie dont il est seul capable, *le Médecin volant* et plusieurs autres pièces des mêmes Italiens, qu'il n'imite pas seulement en ce qu'ils ont joué sur leur théâtre, mais encore en faisant leurs postures, contrefaisant sans cesse sur le sien et Trivelin et Scaramouche. Mais qu'*attendre* de cet homme qui tire toute sa gloire des mémoires de Gilles Gurgeo, qu'il a achetés de sa veuve, et dont il adopte les ouvrages? »

Ce morceau n'est-il pas grotesque, y compris le style? et Molière assurément sera dans son droit lorsqu'il traitera avec un profond mépris les Bavius et les Mévius de son temps. Celui-là qui se demandait ce qu'il fallait *attendre de cet homme*, a dû être fort surpris lorsque l'auteur des *Précieuses ridicules* s'est transfiguré en celui du *Misanthrope*, si tant est qu'il ait compris *le Misanthrope* plus que *les Précieuses*. Des *Précieuses* de l'abbé de Pure, il n'en a rien pris; il n'y avait rien à y prendre en effet. Mais il a emprunté à Chappuzeau le déguisement d'un valet en marquis, déguisement qui s'opère pour punir une pédante et une sotte, déguisement qui était depuis longtemps au théâtre avant Molière, et dont on s'est tant de fois servi après lui; les pièces de Marivaux sont pleines de ces sortes de travestissements. Il est presque inutile de faire observer que Molière, en attachant l'épithète de *ridicules* à ses précieuses, se conservait par là une excuse auprès des autres avec lesquelles il ne voulait pas se brouiller plus que de raison. Le mot de *précieuse* n'emportait pas encore un sens défavorable : mesdames de Bouillon, de Longueville, de Rambouillet, étaient des femmes à ménager un peu.

On est étonné de voir Molière, après s'être élevé à la hauteur de la bonne comédie, redescendre aux farces des canevas italiens. Il imita une pièce intitulée *Arlequin cornuto per opinione*.

Sganarelle (1), il faut l'avouer, n'est pas digne de succéder aux *Précieuses ridicules*. Cette pièce semble s'être trompée de date; elle eût dû venir après *la Jalousie de Barbouillé*, qui, du reste, en a sans doute fourni la première idée. Le second titre bien connu de cette comédie, offense notre délicatesse actuelle; mais le mot si largement employé par Molière était reçu de son temps dans la bonne compagnie. On pensait que, la chose étant si commune, il fallait bien qu'elle eût un nom. Molière regardait même les gens de cette condition comme formant un corps, une classe dans la société. Dans la préface du *Tartufe*, il s'exprime là dessus avec une plaisante naïveté. On a accusé les railleries continuelles de Molière sur ce sujet de porter atteinte à la morale publique, Jean-Jacques Rousseau en a pris l'occasion de lancer sur lui les foudres de son éloquence; mais, si l'on veut y réfléchir, on comprendra que le but de Molière n'était pas seulement d'exciter ce rire malicieux que manque rarement de produire le malheur d'un voisin. Chaque homme, d'après les lois de la raison, a besoin d'une femme qui joigne sa destinée à la sienne, et avec laquelle il puisse tranquillement passer sa vie; son bonheur dépend du choix qu'il fait. Ce choix est donc regardé, à juste raison, comme une chose très importante pour les hommes. La comédie de Molière apprend à le faire, ce choix, en montrant le vice des unions mal assorties et en fondant le repos et l'honneur des vieilles années sur la sympathie et la fidélité des jeunes. Voilà pourquoi elle favorise presque toujours la volonté des amants, lorsqu'ils ont la bienséance pour eux.

(1) *Enganer*, tromper, est resté en espagnol *enganar*; en italien *ingannare*; on en a fait avec le pronom personnel *se*, *Sgnanarelle (s'ingannare)*, l'homme qui se trompe lui-même, et qui est même fait pour être dupe des autres, personnage que Molière a peint à ravir. Anciennement, le nom de *ganelon*, racine du verbe, voulait dire trompeur. *Ganelon* est le traître des romans de chevalerie : on disait un *ganelon* comme on a dit un *tartufe*, lequel mot semble venir de *truffe*, qui signifiait tromperie en langue ibérienne; racine grecque. Voyez le recueil des mots français empruntés au grec, chez Henri Étienne.

Si Sganarelle a peur d'un accident fâcheux pour son honneur, c'est que Sganarelle est un sot, qui néglige sa femme, et qui perd son temps en de vaines imaginations. Si Georges Dandin se voit près de tomber aussi dans l'abîme des disgrâces conjugales, c'est qu'il a eu la folie, lui paysan riche, de s'allier à la famille des Sottenville, où le ventre ne faisait pas qu'*anoblir*.

On a eu tort de comparer le Gorgibus de Sganarelle à celui des *Précieuses ridicules*. Le père de Cathos et de Madelon est un homme plein de sens, qui a raison de morigéner deux sottes ; le père de Clélie a tort de vouloir forcer l'inclination de sa fille pour lui faire épouser un homme qu'elle ne connaît pas, par cela seul qu'il vient de tomber à ce prétendant un grand bien en partage. En vain s'écrie-t-il que

L'amour est souvent un fruit du mariage ;

il vaut mieux que le mariage soit le fruit, et l'amour la fleur.

Gorgibus dit à sa fille :

De quolibets d'amour votre tête est remplie,
Et vous parlez de Dieu bien moins que de Clélie :
Jetez-moi dans le feu tous ces méchants écrits
Qui gâtent tous les jours tant de jeunes esprits.

Mais il propose de remplacer cette lecture par les *Quatrains* de Pibrac, les doctes *Tablettes* du conseiller Mathieu, et le *Guide des Pécheurs*. On dirait que pour faire une espèce de réparation à mademoiselle de Scudéry, et aux autres auteurs attaqués par lui dans *les Précieuses*, petits auteurs qui faisaient grand bruit, il ait voulu montrer qu'une fille sage pouvait lire leurs ouvrages sans en perdre l'esprit.

Le croirait-on ? Molière, se voyant accuser de bas comique, en vint presqu'à vouloir prendre pour modèles les héros de d'Urfé et de mademoiselle de Scudéry, qu'il avait sacrifiés sur la scène : il prétendit s'élever à la comédie héroïque comme Corneille l'avait fait dans *Don Sanche d'Aragon*. Molière avait, pour son propre compte, expérimenté la jalousie, quoiqu'il ne

fût pas encore marié : il voulut peindre tous les tourments de cette sombre passion. Il composa l'héroïde de *Don Garcie de Navarre*. Don Garcie de Navarre est un amant qui ne cesse de retomber en des accès de jalousie malgré les serments qu'il fait de se corriger de cette frénésie, et en dépit des preuves que sa maîtresse lui donne de sa fidélité. Cette pièce est froide malgré les emportements de don Garcie. Elle n'eût pas de succès ; Molière la retira de son répertoire. Plus tard, il en transporta dans *le Misanthrope* quelques mouvements et quelques beaux vers.

Molière avait une revanche à prendre ; il se la fit éclatante. *L'École des Maris* obtint un grand succès sur le théâtre du Palais-Royal. Ce fut la continuation de la bonne comédie, dont *les Précieuses ridicules* avaient été le coup d'essai. Comme dut être heureux, s'il assistait à cette représentation, le vieillard du parterre qui avait jeté naguère à notre auteur une si encourageante apostrophe ! « Quand Molière n'aurait fait que *l'École des Maris*, dit Voltaire, il passerait encore pour un excellent comique. » Et Voltaire a raison. *L'École des Maris*, dont le titre n'est pas tout à fait exact, puisqu'il s'agit de deux personnages qui ne sont pas encore mariés, offre deux systèmes d'éducation à l'égard des jeunes personnes.

L'excellence des moyens de Molière se révèle dans cette pièce. Plus de bouffonnerie comme dans *Sganarelle*, plus d'amours romanesques comme dans *Don Garcie de Navarre*. L'auteur s'est attaqué à la réalité des mœurs. Il est plaisant de voir le tuteur d'Isabelle servir de Mercure à sa charmante pupille, et porter les tendres messages qui tourneront contre lui ; cette bonhomie d'un individu ridicule sans le savoir, et travaillant à sa perte, sera pour le poète une grande source de comique. Isabelle, il est vrai, semble un peu légère lorsqu'elle va chercher un refuge dans la maison même de son amant ; mais à qui la faute ? A son geôlier :

Sommes-nous chez les Turcs, pour enfermer les femmes ?

Personne ne plaint la destinée de ce tuteur, fort heureux de n'être pas encore mari; car la visite que rend Isabelle au jeune Valère n'aurait plus pour sauvegarde l'innocence. La série des frères et des amis raisonneurs, non moins que raisonnables, de Molière, commence avec l'Ariste de *l'École des Maris*. Ce personnage est le type de ces honnêtes bourgeois qui connaissent si bien la pratique de la vie et veulent qu'on s'y accommode du mieux possible, en respectant le goût des autres. Ariste sait se plier même à la mode, cette divinité changeante; il n'affecte pas de porter un costume singulier.

Molière a pris à Térence ses deux frères dont l'un est doux et complaisant, l'autre maussade et méfiant; à la place des deux filles, ce sont deux jeunes gens qu'élèvent les vieillards de Térence. Mais nous devons ajouter que le Micion du poète latin, qui a servi de modèle à l'Ariste du poète français, pousse un peu trop loin la tolérance, il dit à son frère :

Non est flagitium, mihi crede, adolescentulum,
Scortari neque potare; non est neque fores
Effrangere (1).

La morale de ce Micion est un peu relâchée. L'Ariste de Molière permet, lui, à sa pupille Léonor d'aller à la comédie, au bal, toute seule, avec sa suivante, et c'est assurément oser beaucoup. Léonor ne prête pas l'oreille aux discours des galants, mais elle peut s'y habituer. Nous avons remarqué que dans la distribution des rôles faite par Molière pour sa troupe, celui de Léonor appartenait à mademoiselle Béjart, qui depuis fut sa femme. Peut-être espérait-il lui inculquer ainsi le sentiment du devoir. Malheureusement, le mariage de Molière ne porta pas d'heureux fruits : Ariste eut à se repentir d'avoir épousé Léonor.

De toutes les filles de Molière, Isabelle est la plus hardie. Agnès, qu'on peut regarder comme sa sœur jumelle, est moins

(1) Croyez-moi, ce n'est pas un si grand crime à un jeune homme de faire l'amour, d'aller au cabaret, d'enfoncer des portes.

aventureuse ; Agnès ne fait que répondre aux avances d'Horace, Isabelle provoque celles de Valère. Molière en empruntant à un conte italien les ressorts ingénieux de sa comédie, car il a su fondre Térence et Boccace, substitua à une femme mariée une fille libre dont on veut contrarier le désir. Après avoir sauvé les mœurs, il lui restait à adoucir ce qui pouvait paraître choquant dans la conduite d'Isabelle ; c'est avec un art infini qu'il l'a fait, non-seulement en traçant le portrait d'un tuteur ridicule et maladroit, capable même de violence, mais encore en insistant sur la sincérité de l'amour des deux jeunes gens. Isabelle sort, il est vrai, des limites que lui assigne la pudeur de son sexe, mais elle en demande d'abord pardon au ciel, elle y est contrainte par la réclusion qu'on lui fait subir ; et l'on a trop bien vu l'honnête tendresse que Valère lui porte pour avoir quelque inquiétude sur sa démarche. On sent qu'elle n'est pas femme à se vêtir de serge, comme le veut son tuteur, et à vivre dans la compagnie des dindons d'une basse-cour, elle a trop de grâce dans la taille et trop de malice dans l'esprit pour cela ; mais ce n'est pas une effrontée, il s'en faut, et la mère de famille la plus sévère ne la désavouerait pas pour sa fille, tout en reconnaissant chez elle un peu trop de penchant à la dissimulation.

Cette pièce fournit plusieurs exemples de certaines libertés que Molière prendra avec ses spectateurs toutes les fois qu'il en aura envie. Il a emprunté au théâtre ancien la place publique ; il jalonne de chaque côté les maisons des gens dont il a besoin : lui faut-il un commissaire, un coup de marteau est donné à l'angle d'un mur et le commissaire paraît ! Un notaire est-il indispensable, le notaire se montre ! Voulez-vous un frère qui raisonne, vous l'aurez par le même moyen. Pour expliquer des rencontres multipliées dans le même lieu, nous entendons Horace, de *l'École des femmes*, dire à Arnolphe :

La place m'est heureuse à vous y rencontrer.

Quand une somme d'argent sera nécessaire à l'action, son

personnage aura toujours sur lui la somme voulue. Ce sont des défauts assurément, mais qu'on pardonne à Molière à cause de la naïveté qu'il y met. Le dénoûment de *l'École des Maris*, vanté par beaucoup de critiques, n'est pas exempt de ce sans-façon : cependant le spectateur est si satisfait de voir le tuteur d'Isabelle puni de sa rigueur, qu'il fait bon marché du reste ; il admet aisément le commode voisinage du commissaire, du notaire et du frère.

L'École des Maris est la première pièce que Molière ait cru pouvoir imprimer ; car le manuscrit des *Précieuses ridicules* lui ayant été dérobé, ce ne fut pas de son gré qu'il se décida à rectifier les erreurs contenues dans une édition faite sans sa participation : il avait retenu ses autres comédies dans son portefeuille. Molière professa toujours cette modestie suprême, ce doute des grands esprits ; et, guidé toute sa vie par de tels principes littéraires, il hésitait à livrer à l'impression *l'École des Maris*, ce chef-d'œuvre, et l'auteur avait alors trente-neuf ans, âge qui le rendait parfaitement susceptible d'apprécier la valeur de son génie.

L'intrigue des *Fâcheux*, cette comédie-ballet jouée à Vaux en 1661, est moins compacte et moins travaillée que celle de *l'École des Maris*. Molière, dans l'avertissement mis en tête de la première édition de ses *Fâcheux*, assure que cette comédie a été *conçue, faite, apprise* et *représentée en quinze jours*, et il rejette adroitement les fautes qui peuvent s'y trouver sur le peu de temps qu'on lui accorda pour cette composition, la pièce ayant été commandée par le roi à l'occasion des fêtes que le surintendant Fouquet donna, à la veille de sa disgrâce, dans son château de Vaux, au superbe Louis XIV. Molière, à ce qu'il paraît, n'était pas alors de l'avis d'Alceste, qui prétend que *le temps ne fait rien à l'affaire*. Cet avertissement est curieux encore en ce qu'il annonce l'intention que le poète avait de faire imprimer des remarques sur ses pièces. Quel malheur que nous ayons été privés de ce cours théâtral, qui aurait mieux

valu, à coup sûr, que les préceptes d'Aristote et d'Horace! Il faut regretter aussi que l'auteur des chefs-d'œuvre de notre scène comique n'ait pas eu le temps de mieux arranger un sujet aussi bien trouvé que celui des *Fâcheux*, et de composer, ainsi qu'il le disait lui-même, une *comédie en cinq actes bien fournis*. Louis XIV en cette circonstance nous semble le premier fâcheux.

Cette comédie appartient au genre des pièces qu'on appelle à tiroir, c'est à dire pièces à scènes détachées qu'un nœud léger a réunies. Il s'agit pour Éraste, tout simplement, de ne pas manquer au rendez-vous que lui a assigné sa maîtresse, et il se trouve assassiné de fâcheux qui le retardent et se cramponnent à lui sans qu'il puisse les éconduire. C'est la même position, sans doute, depuis le commencement jusqu'à la fin, mais les scènes sont variées par la diversité des caractères, et jamais on n'a su mieux retracer les ennuis de l'importunité; aucun trait n'a été omis par le grand peintre, depuis l'homme qui vous prend au collet pour vous débiter ses hémistiches, jusqu'à celui qui vous arrête dans la rue afin de vous emprunter de l'argent à la suite d'un entretien détourné. La force comique de Molière se fait pleinement jour dans cette pièce; elle s'y étale largement. La main qui a tracé les scènes du joueur de piquet et du chasseur de cerf, dont Louis XIV avait, dit-on, désigné l'original à Molière, dans la personne de son grand veneur, le marquis de Soyecour, cette main-là était initiée à tous les secrets de son art. N'est-ce pas une chose admirable, en effet, que de vouloir forcer un amoureux attendant sa maîtresse à donner son opinion sur les chances du pique ou du carreau? et lorsque le fâcheux tire des cartes de sa poche pour mieux faire comprendre son explication, peut-on s'empêcher de rire aux éclats? Quel trait que celui du chasseur qui oublie tout à coup et le cerf et les chiens, pour donner la description de son cheval alezan, et torture ainsi le cœur de son auditeur, dont l'impatience se croyait au bout du récit! Ce comique redoublé, d'où est sorti le *pauvre*

homme du Tartufe, est un des procédés les plus ingénieux de Molière, et qu'il avait déjà mis en usage dans *les Précieuses ridicules*.

Molière s'est inspiré des peines racontées par le poète latin Horace se voyant arrêté et suivi par un fâcheux dans la voie Sacrée, alors qu'il s'en allait, comme il le dit dans sa neuvième satire,

Nescio quid meditans nugarum, totus in illis.

L'École des Femmes et *l'École des Maris* ressemblent à deux fruits nés sur une tige commune; ces deux comédies appartiennent à la même pensée. Le moraliste a voulu montrer que non seulement c'était un mauvais expédient d'enfermer une femme d'esprit pour garder son cœur, mais que ce système de conservation ne demeurait pas sans danger vis-à-vis d'une ingénue : les verrous enfin se trouvent tirés par l'amour, ce grand maître qui déjoue les projets des jaloux

Et donne de l'esprit à la plus innocente.

Autant Molière s'était moqué des précieuses, qu'il criblera de nouveaux traits dans *les Femmes savantes*, autant il se raille de la sottise comme d'un grand mal; il est loin de condamner les femmes à l'ignorance absolue. C'est une juste mesure qu'il demande; c'est une instruction convenable qui sache discerner le bien du mal. Il ne craint pas, pour atteindre son but, de hasarder quelques mots un peu hardis pour les oreilles susceptibles. N'a-t-il pas pour lui l'approbation de Boileau, qui lui écrit à propos même de *l'École des Femmes* que

Sa plus burlesque parole
Vaut souvent un docte sermon?

Molière, dans son *Don Garcie de Navarre*, avait déjà tracé une peinture de la jalousie, mais de la jalousie sérieuse, dont les emportements, malgré la cause insuffisante qui les fait naître, n'ont rien de comique; il ne tarde pas à comprendre le côté

ridicule de cette aveugle frénésie; jaloux lui-même, il eut toujours quelque sympathie pour ce désordre de l'esprit, et, dans le rôle d'Arnolphe, personnage qui ne devait exciter que le rire, il trouva presque le moyen d'attendrir. La pitié vous prend, en vérité, à voir ce malheureux Arnolphe atteint au cœur d'un véritable amour, et se jetant aux pieds d'Agnès en homme désespéré. Il y a dans ce caractère quelques traits de profonde tendresse qui font oublier la singularité plaisante du personnage. Arnolphe, Agnès et le jeune Horace sont d'une vérité saisissante. Arnolphe, cette terreur des maris trompés, qui ne cesse de recueillir toutes les galantes aventures de son temps, comme s'il voulait en faire un ouvrage à la façon de Boccace, est une excellente figure de bourgeois moqueur qui croit avoir la sagesse en partage, et, parce qu'il a pignon sur rue et maison aux champs, s'imagine qu'une fille sans biens sera trop heureuse de l'avoir pour époux. Agnès, dans son ignorance des choses du monde, est pleine de naïveté; mais, pour sotte, elle ne l'est pas. L'esprit lui vient avec l'amour. Sitôt que le regard du jeune Horace a animé cette charmante statue, elle marche, elle court; deux ou trois leçons du galant en font une femme aussi espiègle, aussi rusée qu'une autre. Agnès ressemble à cette fleur exotique qui se développe en un moment, et qu'un jardinier malavisé a mise sous cloche; un beau jour la fleur fait éclater la prison de verre sous les yeux de son gardien.

Horace est un type charmant de jeunesse et de passion. Léger et ouvert, il dit à toute la nature qu'il est amoureux :

L'allégresse du cœur s'augmente à la répandre.

Il s'en va confier à son propre rival ses plus secrets desseins; et le piquant de l'affaire, c'est qu'il lui emprunte des pistoles pour mener à bien son entreprise. Molière n'oublie jamais ces traits-là. Horace est un fils de famille, honnête et bien élevé, mais qui pense que l'on doit se contenter un peu dans la vie, et qu'épouser une belle personne est ce qu'on peut faire de mieux.

Molière a encore imité plusieurs ouvrages pour composer cette comédie. Il a mis à contribution un conteur italien du XVI[e] siècle, Strapparole, ainsi que La Fontaine, son imitateur. Le conte du *Maître en Droit* a fourni le sujet de la comédie de *l'École des Femmes*. Le docteur pousse à des intrigues amoureuses un de ses écoliers; et l'écolier commence par séduire la femme de son professeur, malgré toutes les précautions que celui-ci prend pour sauver son honneur. Molière a eu recours pareillement à une nouvelle de Scarron; il possédait l'art suprême de fondre ensemble ses emprunts. La comédie de *l'École des Femmes* obtint un si grand succès qu'elle fit éclore beaucoup d'ennemis à Molière. Ses rivaux se montrèrent à visage découvert, et cherchèrent à l'arrêter dans sa marche triomphante. Nous en avons déjà vu un faire le métier d'insulteur. Deux poètes confrères de Molière, Boursault et Montfleury fils, se crurent, à leur tour, chargés de défendre les intérêts opposés.

Molière, qui n'était pas fâché de voir s'engager une lutte de laquelle il était certain de sortir vainqueur, prit occasion de cette levée de boucliers contre *l'École des Femmes* pour mettre en scène ses adversaires et les traduire au tribunal du public. La *Critique de l'École des Femmes*, manifeste qu'il lança aussitôt contre eux, est un petit chef-d'œuvre de malice. L'auteur nous apprend lui-même que sa comédie de *l'École des Femmes* faisait l'entretien de toutes les maisons de Paris, et que chacun voulait dire son mot sur cette pièce. Il s'empressa de réunir dans un même cadre et précieuses, et marquis ridicules, et jaloux auteurs; et il fit combattre leurs sots discours par la raison d'un honnête homme et par l'esprit de deux femmes sages et bien disantes. C'est là que l'auteur se justifie pleinement du reproche d'obscénité qui lui était adressé, parce qu'il appelle les choses par leur nom et qu'il s'est servi de quelques équivoques comiques, bien autrement grossières chez ses prédécesseurs. Molière se moque impitoyablement de ces prudes, « plus chastes des

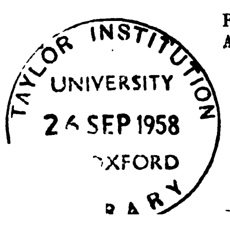
oreilles que de tout le reste du corps » (ce sont ses expressions), qui jettent les hauts cris aux moindres mots scabreux, ce qui prouve chez elles une intelligence dépravée, au lieu de donner une haute opinion de leur pudeur. Il démontre que les femmes, épouses et mères, ou destinées à l'être, ne doivent pas s'offenser de plaisanteries naturelles sur les choses de la vie; le monde, après tout, n'est ni un cloître ni un couvent. Molière n'écrit pas pour les niais, tels qu'Arnolphe, qui préconisent l'ignorance comme système d'éducation, mais pour les gens sensés, dont son Dorante de la *Critique de l'École des Femmes* est le plus parfait modèle. Jamais apologie plus victorieuse n'a eu lieu.

Cependant Molière ne s'en tint pas là. Cette bataille à peine gagnée, il en voulut une autre, afin d'écraser ses ennemis, qui continuaient à faire du bruit. Ils se livraient même à des attaques d'un autre genre. Un certain duc de La Feuillade, un de ces sots de cour qui prétendaient se reconnaître dans les portraits satiriques de Molière, s'imagina être l'original du marquis de la *Critique de l'École des Femmes*, de ce fameux marquis dont la sagacité ne trouve d'autre argument que *tarte à la créme* pour prouver que la pièce est détestable. Plein de rancune, le duc de La Feuillade rencontre Molière quelque temps après la représentation du spirituel panégyrique composé par l'auteur. Il l'aborde avec les démonstrations d'un homme désireux de l'embrasser, selon l'usage des grands seigneurs d'alors; mais, à la place d'une accolade, il serre violemment la tête du poète entre ses deux mains, et ce furieux la frotte contre les boutons de son habit en répétant d'un ton de colère : *Tarte à la créme, Molière, tarte à la créme!* Le comédien, ne pouvant se venger avec l'épée, alla se plaindre au roi, qui lui donna la permission d'immoler cette fois ses adversaires avec toute la liberté d'Aristophane. Molière fit jouer aussitôt *l'Impromptu de Versailles*. Acteurs de l'hôtel de Bourgogne, auteurs envieux, courtisans insipides, il n'oublie personne; il profite largement de l'autorisation du roi. Ce n'était pas un homme à laisser échapper de si bonnes occasions.

L'Impromptu de Versailles est une des petites pièces les plus curieuses de Molière, en ce qu'elle nous fait bien connaître et ses rivaux et la troupe qu'il dirigeait; elle nous montre l'auteur dans les coulisses de son théâtre. Molière est chez lui avec ses acteurs, il les appelle par leurs noms; il explique à chacun son rôle; il critique avec finesse les défauts de celui-ci, la façon de jouer de celui-là; tout en donnant des conseils, il n'épargne pas de malicieuses remontrances qui trahissent son génie comique : cependant il est là comme un père au milieu de ses enfants. On reconnaît la meilleure et la plus honnête nature du monde dans le peintre hardi des ridicules de son époque. S'il accable ses ennemis, ne l'ont-ils pas bien mérité? C'est la loi de la guerre : il ne fait que se défendre contre eux. On lui a reproché d'avoir nommé Boursault, son principal adversaire; mais Boursault venait de livrer à la publicité une méchante diatribe intitulée *le Portrait du peintre*. Pourquoi Molière se serait-il abstenu de le nommer? D'où viendrait que l'auteur dramatique n'aurait pas le droit de stigmatiser publiquement ceux qui lui sont hostiles, tandis que ses ennemis auraient le privilége de l'injurier sans réserve dans leurs écrits? La personnalité est toujours une déplorable chose; mais n'est-il pas juste qu'on y réponde par la personnalité? Les gens qui la trouvent mauvaise ne doivent pas se la permettre : d'ailleurs Boursault avait osé donner à un théâtre rival son *Portrait du peintre*. En contrefaisant les comédiens de l'hôtel de Bourgogne, Molière s'était attiré des haines qu'augmentait encore la réussite de ses ouvrages; ces comédiens avaient donc engagé Boursault à écrire contre un concurrent si redoutable. Boursault promit de dauber ce *Singe*, car tel était le sobriquet dont on affublait alors Molière. Il s'agissait de faire une comédie qui rabattît la fortune et l'orgueil de Molière.

Voici un des traits les plus piquants de cette comédie :

Rien de plus innocent se peut-il jamais voir;
Arnolphe vient des champs, et désire savoir



Si, depuis son absence, Agnès s'est bien portée :
« Hors les puces, la nuit qui m'ont inquiétée, »
Répond Agnès ! Voyez quelle adresse a l'auteur,
Comme il sait finement réveiller l'auditeur !
De peur que son sommeil ne s'en rendît le maître,
Jamais plus à propos vit-on puces paraître ?
D'aucun trait plus galant se peut-on souvenir,
Et ne dormait-on pas s'il n'en eût fait venir ?

Boursault s'amenda plus tard. *Le Mercure galant* et *les Fables d'Ésope* font presque oublier les rudes atteintes que Molière lui a portées dans *l'Impromptu de Versailles.* « Le beau sujet à divertir la cour que M. Boursault ! s'écrie le grand poète irrité. Je voudrais bien savoir de quelle façon on pourrait l'ajuster pour le rendre plaisant, et si, quand on le bernerait sur un théâtre, il serait assez heureux pour faire rire le monde ! Ce lui serait trop d'honneur que d'être joué devant une auguste assemblée. Il ne demanderait pas mieux, et il m'attaque de gaieté de cœur pour se faire connaître, de quelque façon que ce soit. C'est un homme qui n'a rien à perdre ; et les comédiens ne me l'ont déchaîné que pour m'engager à une sotte guerre, et me détourner par cet artifice des autres ouvrages que j'ai à faire : et cependant vous êtes assez simples pour donner dans ce panneau. » Ces quelques lignes valent mieux que la comédie tout entière du *Portrait du peintre.*

Un autre auteur s'était acharné sur Molière, Montfleury fils, qui espérait venger son père, le célèbre acteur et l'auteur d'*Asdrubal,* des railleries de son confrère. Molière, en effet, ne cessait de railler les acteurs de l'hôtel de Bourgogne ; il faisait rire le public à leurs dépens. Un écrivain d'alors assure, et cela est aisé à croire, que Molière était comédien *des pieds jusqu'à la tête.* Il se tenait toujours dans une juste mesure, tandis que les autres criaient et gesticulaient à peu près comme on le fait encore sur nos théâtres de boulevard. Molière s'égaie du ton emphatique et des rodomontades de ses rivaux. Montfleury père, par exemple, chargé des grands rôles, semblait avoir le diable au

corps; il se démenait si fort qu'il se rompit, dit-on, une veine, en s'abandonnant avec trop de rage aux fureurs d'Oreste. Telle fut, à ce que l'on prétend, la cause de sa mort; ce qui fit dire à l'auteur du *Parnasse réformé* que Montfleury était mort d'*Andromaque*.

Molière, après avoir versé à pleines mains le ridicule sur ses antagonistes, arrive à une réponse plus sérieuse. On en était venu jusqu'à toucher à son caractère. L'esprit s'efface alors pour faire place au cœur. La réplique de Molière est un véritable modèle pour tout homme que sa position expose, sans qu'il puisse s'y soustraire, aux quolibets des sots, mais qui ne laisse pas effleurer impunément son honneur. Dans cette noble fierté on reconnaît l'auteur du *Misanthrope*. Voici ces lignes frappées au coin de la dignité et du bon sens : « Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix et ma façon de réciter, pour en faire et dire tout ce qu'il leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage. Je ne m'oppose pas à toutes ces choses, et je serai ravi que cela puisse réjouir le monde. Mais, en leur abandonnant tout cela, ils me doivent faire la grâce de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquoient dans leurs comédies; c'est de quoy je prierai civilement cet honnête monsieur qui se mêle d'écrire pour eux, et voilà toute la réponse qu'ils auront de moi. »

Molière plaisantait en assurant que c'était toute la réponse qu'ils auraient de lui, car *la Critique de l'École des femmes* et *l'Impromptu de Versailles* formaient deux réponses admirables, deux plaidoiries contre lesquelles il leur était impossible de lutter. Cependant ils essayèrent encore de répliquer. Ce fut Montfleury fils qui se chargea, comme nous l'avons dit, de la vengeance commune. A l'imitation de *l'Impromptu de Versailles*, il composa *l'Impromptu de l'hôtel de Condé*. C'est une plate rapsodie. Nous avons entre les mains cette prétendue pièce, dont la scène se passe au Palais, lieu où se vendaient les comédies et les

livres, comme une satire de Boileau nous l'apprend. Un marquis vient pour acheter les pièces de Molière, qu'il appelle un auteur *burlesque;* il rencontre une marquise, cette dame a un procès. On cause du théâtre, on loue quelques comédies de l'hôtel de Bourgogne ; on critique *l'École des femmes*, et surtout le jeu de Molière. Voici le portrait qu'en trace Alcidor, l'un des personnages :

. . . . Il vient, le nez au vent,
Les pieds en parenthèse, et le corps en avant ;
Sa perruque, qui suit le côté qu'il avance,
Plus pleine de lauriers qu'un jambon de Mayence ;
Les mains sur les côtés, d'un air peu négligé,
La tête sur le dos comme un mulet chargé,
Les yeux tout égarés, puis, débitant ses rôles,
D'un hoquet éternel séparant ses paroles....

Ce ne sont que turlupinades de cette espèce. Nous y trouvons seulement quatre vers de bonne comédie, sur l'imitation exacte que Molière faisait du jeu des acteurs de l'hôtel de Bourgogne ; ce qui sert à prouver son talent de mime :

S'il contrefait si bien leur ton et leurs détours,
Il devrait, par ma foi, les imiter toujours ;
Ce serait, pour Molière, une assez bonne affaire,
S'il quittait son récit pour les bien contrefaire.

Ceci est de meilleur goût. Montfleury fils ne crut pas avoir assez fait : il ne se contenta pas de chercher à entamer Molière dans son amour-propre d'acteur et d'auteur, il essaya encore de le blesser dans ses susceptibilités de mari. C'était une guerre à mort. Montfleury eut même la lâcheté de l'accuser d'un inceste, Molière était censé avoir épousé sa propre fille. Cette odieuse insinuation ne fut pas écoutée ; elle était fausse d'ailleurs : Molière n'avait eu de relation avec la mère de Madeleine Béjart qu'après la naissance d'Armande. Montfleury ne se tint pas encore pour battu ; il dirigea ses batteries sur un côté plus à découvert : dans la préface d'une de ses pièces, intitulée *l'École des jaloux*, et dédiée avec impudeur à cette classe de maris qui

ont le droit d'être jaloux, Montfleury, par un trait détourné, cherche encore à atteindre l'honneur de Molière. La dédicace de cette comédie est vraiment d'une rare effronterie : « Messieurs, dit-il en débutant, il s'est trouvé des auteurs qui ont dédié des pièces à quelques-uns de vous en particulier, mais je n'en sais pas qui vous en aient dédié en général; c'est pourquoi je vous dédie celle-ci. Peut-être cette entreprise vous surprendra chez un homme qui n'est point de vôtre corps, et que quelqu'un de vous dira que je devrais laisser ce soin aux *auteurs qui en sont,* » etc. Ceci s'adressait à la jalousie de Molière; jalousie qui n'était que trop fondée, ainsi que beaucoup de gens pouvaient l'attester. Montfleury ajoute que si chacun des membres de l'honorable confrérie à laquelle il dédie sa pièce en achète un exemplaire, il est sûr de sa fortune et de celle de son libraire. Peut-on pousser l'impertinence plus loin?

Montfleury pensait moins juste lorsqu'il prétendait que tout l'agrément des vers de Molière provenait de la manière dont l'auteur les récitait. Ces vers, selon lui, perdaient de leur charme à la lecture; il s'écriait :

On est désabusé de sa façon d'écrire.

On n'en est pas désabusé : on ne s'en désabusera même pas.

Le Mariage forcé était primitivement une comédie-ballet; le roi y dansa. Cette pièce en trois actes, réduite à un seul, n'a plus assez d'ampleur; l'intrigue nous paraît d'une trop grande simplicité, mais le dialogue est vif et spirituel. Le cousin Aristote y trouve son lot et la philosophie pyrrhonienne est maltraitée par Molière d'une façon très comique. L'ancien disciple de Gassendi en remontre aux pédants et aux prétendus philosophes. Son Sganarelle, qui demande des avis, et qui se fâche lorsqu'on ne se trouve pas du sien, est un personnage très amusant et très vrai; tels sont les demandeurs de conseils en général. On se plaît aussi à le voir, ce futur Georges Dandin, épouser une coquette achevée, malgré les tristes augures qui l'ont désenchanté du

mariage; n'est-il pas puni comme un sot qui, âgé de 52 ans, a fait une demande imprudente, et comme un poltron qui préfère tomber dans le gouffre des infortunes conjugales plutôt que de recevoir un coup d'épée? Il aime mieux risquer son honneur que sa vie. Molière s'est, cette fois, inspiré de Rabelais, dont il faisait ses délices, auquel il a emprunté trop souvent la crudité de son vieux langage. Il a copié, pour ainsi dire, la scène où Panurge interroge, après beaucoup d'autres, le pyrrhonien Trouillogan sur la question du mariage. La célèbre aventure arrivée au comte de Grammont, et qui détermina son mariage avec mademoiselle Hamilton, a pu donner naissance à cette comédie.

La princesse d'Élide est encore une comédie-ballet commandée par Louis XIV; Molière eut si peu de temps pour l'exécuter, que le premier acte de cette pièce est en vers, tandis que les autres sont en prose; ce qui la fait ressembler un peu aux comédies de Shakspeare, avec lesquelles, du reste, elle a plus d'un rapport. Empruntée à l'espagnol, elle a gardé une allure de pastorale et de fantaisie qu'on ne trouve pas dans les autres comédies de Molière; nous l'estimons supérieure, et de beaucoup, à *Don Garcie de Navarre*. Un auteur satirique du temps, Marigny, en parlant de cette pièce dans une relation des fêtes de la cour, s'exprime ainsi sur son mélange de prose et de vers : « Il semblait que la comédie n'avait eu le temps que de prendre un de ses brodequins, et qu'elle était venue donner des marques de son obéissance un pied chaussé et l'autre nu. » Cette remarque est fort spirituelle. Louis XIV était alors dans toute la force de sa passion pour La Vallière, ce fut pour elle qu'il commença à agrandir Versailles. Il fuyait la cour de Saint-Germain, afin de se trouver avec elle dans cette solitude. Louis XIV n'avait pas encore osé proclamer ses amours et secouer toute espèce de joug; il cacha quelque temps sa liaison avec la fille d'honneur d'Henriette, femme de son frère; d'autant plus soigneusement qu'il redoutait la jalousie de sa belle-sœur, car le jeune roi, après s'être

joué de l'honneur de son ministre Mazarin, n'épargna qu'à demi celui de Monsieur. Molière eut le tort, comme tous les poètes d'alors, de flatter ce penchant de Louis XIV pour la galanterie. Il fait dire au gouverneur du prince Euryale :

Qu'il est bien malaisé que, sans être amoureux,
Un jeune prince soit et grand et généreux!
. . . .
Oui, cette passion, de toutes la plus belle,
Traîne dans un esprit cent vertus après elle....
. . . .

C'était ainsi que Molière reconnaissait la protection que le roi lui accordait contre ses ennemis.

La Vallière, que nous avons déjà citée, était faite pour donner une excuse à ces flatteries. Parmi les nombreuses maîtresses de Louis XIV, La Vallière, en vérité, est la seule à laquelle on prenne intérêt, parce que l'amour purifia ses faiblesses. Un tableau que l'on voit dans la galerie actuelle du château de Versailles la représente transformée en Diane, un carquois sur l'épaule et tenant une levrette en laisse; c'est de cette façon que Molière dépeint la princesse d'Elide :

Et qu'un arc à la main, sur l'épaule un carquois,
Comme une autre Diane elle hante les bois.

Ce tableau dont nous venons de parler est un souvenir de ce temps où la gracieuse chasseresse embellissait aux yeux du roi les bois de Satory, de Ville-d'Avray et de Versailles, comme une divinité cachée. A cette époque eurent lieu en son honneur les fêtes superbes empruntées à la riante imagination de l'Arioste, et dans lesquelles le roi apparut, sous les traits de Roger, avec une armure couverte de diamants.

On pouvait, sans être trop courtisan, flatter les amours du roi, lorsque Molière écrivit, pour les fêtes de Versailles, *la Princesse d'Elide;* en tirant sa comédie d'une pièce de Moreto, intitulée *El desden con el desden*, il ne crut pas devoir oublier *le gracioso*, personnage bouffon qui égaie presque toutes les vieilles pièces

espagnoles, mais il modifia de beaucoup l'importance de ce singulier confident ; il ne fit pas usage de toutes les plaisanteries de son modèle, plaisanteries dont quelques-unes ne manquent pas d'originalité. Ce fut alors que Molière commença *le Tartufe*. Voici ce que rapporte la *Muse historique*, qui donne tous les détails de la fête au milieu de laquelle figura *la Princesse d'Elide :*

« Le soir Sa Majesté fit jouer les premiers actes d'une comédie nommée *Tartufe*, que le sieur Molière avait faite contre les hypocrites ; mais, quoiqu'elle eût été trouvée fort divertissante, le roi connut tant de conformité entre ceux qu'une véritable dévotion met dans le chemin du ciel, et ceux qu'une vaine ostentation des bonnes œuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la religion eut de la peine à souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu ; et, quoiqu'on ne doutât pas des bonnes intentions de l'auteur, il défendit cette comédie pour le public, jusqu'à ce qu'elle fût entièrement achevée et examinée par des gens capables d'en juger, pour n'en pas laisser abuser à d'autres moins capables d'en faire un juste discernement. »

Voici encore une pièce prise de l'espagnol : c'est le fameux sujet du *troupeau de Séville*, *el barlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, que tous les théâtres s'empressèrent de traiter en même temps. La comédie italienne *il Combidado de Piedra* (le convié de Pierre), avait suivi d'assez près la comédie espagnole ; elle avait été imitée par *de Villiers*, acteur de l'hôtel de Bourgogne. Molière se servit de cette imitation, et conserva l'erreur du titre français : *le Festin de Pierre*. Dans ces anciennes pièces, on voit don Juan, comme dans l'opéra de ce nom, se battre avec le vieux commandeur, et le tuer, après avoir cherché à séduire sa fille. Don Juan et son valet s'embarquent ensuite pour fuir la vengeance du roi, et, assaillis par une tempête, sont jetés sur une côte voisine ; don Juan est secouru par une jeune paysanne, qui deviendra ensuite, sous la plume de Byron, la poétique Haïdée. Don Juan continue le cours de ses séduc-

tions, jusqu'à l'heure où, se rendant à l'invitation du commandeur, l'homme de pierre, il entre dans le caveau funèbre où il est englouti. Don Juan, dans la pièce espagnole, demande un confesseur au moment où il sent s'appesantir sur lui la colère du ciel, qu'il a offensé.

Molière a transformé don Juan en hypocrite et en athée, qui meurt dans son endurcissement; nul esprit n'est plus pervers. Il se contient devant son père; mais dès qu'il est seul avec son valet, il s'abandonne en liberté à toutes ses débauches de cœur et d'esprit. Don Juan est brave, mais on n'est pas dupe de son courage : n'est-il pas entouré de gens qui mettent à tout propos l'épée à la main? Il faut bien faire comme les autres. Il sait d'ailleurs que le meilleur moyen de conquérir l'amour des femmes est de déployer cette valeur que leur faiblesse admire. Don Juan oublierait-il ce genre de séduction? On n'est pas dupe davantage de sa générosité; s'il donne un louis d'or à un pauvre, c'est après de lâches épreuves et par ostentation. Don Juan a érigé l'égoïsme en système; il ne reconnaît que la volupté! Voyez-le, quand dona Elvire, vêtue de deuil, s'en vient, par un dernier effort de tendresse, le prier de changer de vie, de peur d'attirer la foudre sur lui. Don Juan accueille la dame avec bonté: il l'engage à rester, après l'avoir délaissée quelques heures auparavant. Pourquoi donc ce changement? l'âme de don Juan s'est-elle attendrie? Non pas, mais les blanches épaules de dona Elvire, encadrée dans un noir costume, ont pour lui des charmes nouveaux : il veut ressaisir ses droits d'amant; il sent se rallumer en lui un désir qu'il croyait éteint.

Dans la pièce italienne, le valet de don Juan se nommait Arlequin, selon l'usage, et il se permettait certaines arlequinades qui ne devaient pas être du goût de tous les spectateurs. Pour consoler la fille d'un pêcheur trompée par son maître, il lui montrait la fameuse liste de toutes celles qui s'étaient trouvées dans le même cas. Cette liste consistait en une longue bande de papier qu'Arlequin jetait ensuite vers le parterre, en

la retenant par un bout; puis il disait: « Voyez, messieurs, voyez si vous ne trouvez pas le nom de vos femmes ou de vos maîtresses. » Le public, qui était de fort bonne composition, applaudissait cette sortie. Molière a fait l'Arlequin, qu'il appelle Sganarelle, nom qui lui était favori, un valet dans le goût de celui de Cliton du *Menteur ;* et Thomas Corneille, lorsqu'il s'est avisé de mettre *Don Juan* en vers, croyant ressaisir un bien de famille sans doute, a renforcé encore les traits de ressemblance.

Le *Festin de Pierre*, œuvre dans laquelle Molière s'éleva à une hauteur où il n'était pas encore parvenu, accrut la foule des critiques, et il en est une curieuse qui mérite d'être rapportée. Un sieur de Rochemont osa écrire ceci : « Il est vrai qu'il y a quelque chose de galant dans les ouvrages de Molière, et je serais bien fâché de lui ravir l'estime qu'il s'est acquise. Il faut tomber d'accord que s'il réussit mal à la comédie, il a quelque talent pour la farce; et quoiqu'il n'ait ni les rencontres de Gaultier-Garguille, ni les impromptus de Turlupin, ni les bravoures du Capitan, ni la naïveté de Jodelet, ni la panse de Gros-Guillaume, ni la science du Docteur, il ne laisse pas de plaire quelquefois et de divertir en son genre. »

L'*Amour Médecin*, qui succéda de près au *Festin de Pierre*, mais que Molière composa pour la cour, fut joué à Versailles. Cette pièce était commandée : *faite, apprise et représentée* en cinq jours, elle n'en est pas moins d'un comique admirable. Molière, usant encore de la liberté d'Aristophane, s'y amuse aux dépens des médecins du roi. On prétend même que, non content d'avoir contrefait leurs noms à l'aide d'étymologies grecques que Boileau lui avait fournies, il osa, sous des masques, livrer leurs figures à la gaieté publique, afin que ceux qui avaient fait pleurer si souvent fissent rire une fois au moins dans leur vie. Cette comédie de *l'Amour Médecin* est pleine de traits charmants. Rien n'est plus amusant que la scène où les quatre docteurs, réunis pour une consultation, s'entretiennent de leurs

mules et parlent de leurs affaires particulières. De cette pièce est sortie la phrase devenue proverbiale : « *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse;* » phrase qui s'applique aux donneurs de conseils intéressés. Molière n'avait fait que chatouiller l'épiderme des médecins jusqu'à ce moment; c'est là qu'il déclare une guerre à mort à leurs longues robes doctorales, à leurs rabats, à leur pédantisme hérissé de mots grecs, à l'ignorance de la plupart d'entre eux, à tout ce qui constituait alors ce charlatanisme de leur profession auquel les médecins actuels ont renoncé. Les nôtres savent mieux la vie. Connaissent-ils mieux la mort?

Molière voulut peindre enfin largement les travers de la haute société; il fit *le Misanthrope,* sa plus belle création. Cette pièce résume toute la philosophie de l'auteur; elle représente un des types les plus beaux que la poésie ait jamais su ravir à la fragile humanité. Les critiques qui n'ont vu dans Molière que le côté positif se sont étrangement mépris. La broderie leur a caché le fond. L'idée qui se fait jour dans toutes ses pièces est celle-ci : montrer que les plus honnêtes gens du monde ne sont pas exempts de faiblesses et de défauts, et que chacun doit s'appliquer à se perfectionner en se corrigeant. Lorsqu'on part de cette idée, qui est éminemment vraie, le caractère d'Alceste est le plus beau qu'ait conçu Molière. C'est l'arc-boutant qui soutient la voûte. En lui se concentre toute la force de pensée qui a présidé aux autres compositions de l'auteur. Vous voyez en effet le comte Alceste, le plus sage des hommes, se débattre dans les filets où l'a enlacé une coquette; bien plus, il se met en colère à propos d'un sonnet. L'exagération de ses bonnes qualités vous fait sourire, sans que vous l'en estimiez moins; vous dites seulement : Il est bien difficile d'être parfait, puisque cet homme ne l'est pas.

Rousseau, qui a vu *le Misanthrope,* au travers de sa misanthropie personnelle, l'a fort mal jugé. Rousseau prétend que Molière a dégradé, avili son héros, et l'a rendu ridicule. Cela est faux; Alceste n'est pas ridicule un seul instant; ses faiblesses

de cœur et ses emportements ne produisent pas un si déplorable effet. C'est un rire bienveillant qui les accueille, sans que l'on perde le respect dû au personnage. Le second reproche que Rousseau adresse à Alceste est de ne s'en prendre qu'à des ridicules privés et non à des vices publics. Cette vigoureuse haine qu'il avait dans l'âme, il fallait l'exercer, s'est-on écrié souvent, contre le régime d'un gouvernement despotique, contre les abus qui pesaient sur la nation; il fallait lutter avec un ordre social mauvais, et faire, en l'étreignant fortement, qu'il craquât de toutes parts, si bien que pour le jeter à bas, le peuple n'eût plus besoin de donner qu'un coup d'épaule. C'était un beau rôle à jouer, mais il était impossible alors. L'heure de Mirabeau n'était pas venue en 1666. Personne n'avait le regard assez puissant pour faire trembler la Bastille sur le sol. Molière pouvait à peine dire dans *le Tartufe*, en parlant des lettres de cachet :

Et ce sont de ces coups que l'on pare en fuyant.

Le roi qui florissait alors, tenait la France muette, et ne permettait pas qu'on s'immisçât dans son administration. Le mystère du gouvernement demeurait renfermé dans la salle du trône. La condition d'existence de Molière n'était qu'au prix de son silence sur les affaires de l'État.

Que pouvait donc faire le poète, ayant ainsi les mains liées? Ce qu'il a fait : arriver à la réforme sociale par des détours : songer à épurer les mœurs avant de chercher à établir les lois. Le XVIII[e] siècle viendra poursuivre son œuvre; la comédie perdra de sa gaieté pour entrer dans une voie philosophique; la tragédie se fera sentencieuse; le théâtre secondera l'indépendance des esprits. *Le Misanthrope* étant posé dans la société de Molière, Alceste ne pouvait se blesser que de ce qui remuait cette société; or, le bel esprit était alors une chose importante. La fureur de rimer gâtait tout le monde, à la cour, à la ville. On ne rencontrait dans les ruelles et aux promenades qu'infatigables lecteurs de sonnets et de madrigaux. Il n'est donc pas

étonnant qu'Alceste, ennuyé de cette manie, le prenne à cet égard sur un ton fort haut. Les petites choses ont de l'importance quand on vit dans un petit cercle ; et, forcé par son amour pour Célimène de se trouver sans cesse confondu avec des sots, le noble personnage épanche sa bile sur les misères qui le froissent.

Le coup de génie était de rendre Alceste amoureux d'une coquette ; et nous avons déjà dit que, pour ce qui touche l'amour, Molière nous semblait le poète dont l'analyse est descendue le plus profondément dans les replis du cœur humain. Alceste connaît les défauts de Célimène ;

Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour.

La grâce de la belle veuve est la plus forte ; il espère (elle n'a que vingt ans), il espère mûrir cette jeunesse étourdie aux leçons d'une tendresse sérieuse. Alceste pense que Célimène, unie à lui, se corrigera de ses travers ; et ce n'est que lorsqu'il la voit incurable, lorsqu'il s'aperçoit qu'elle est près de tomber dans le vice de la galanterie, que, la main crispée sur un cœur trop crédule, il arrache son fol amour et s'enfuit dans la solitude, honteux d'avoir été dupe si longtemps. N'est-ce pas un magnifique effort que celui d'Alceste renonçant à la possession de la femme qu'il désire le plus, pour conserver la noblesse de son âme, la dignité de son caractère ? Effort d'autant plus pénible que Célimène l'aime autant qu'une coquette peut aimer. L'homme aux rubans verts lui tient plus au cœur que les autres.

Quel monde que celui du *Misanthrope!* Quelle belle nature que celle d'Alceste ! Qui donc, ayant le sentiment de la vertu et de l'honneur, n'est pas tout prêt à s'écrier, comme le duc de Montausier, qu'il voudrait ressembler à cet homme ? Il est certain qu'on se retrempe à cette source de franchise et de loyauté, et qu'on en sort la tête plus haute et le cœur plus ferme. Une âme bien située ne commettrait pas une basse action en sortant d'une représentation du *Misanthrope*. Rousseau était donc bien

mal venu à attaquer cette comédie ; il a eu grand tort d'employer son éloquence à soutenir des paradoxes sur l'immoralité du théâtre. Rendons plutôt justice aux ménagements qu'il fallait que Molière gardât, de peur de déplaire à un monarque jaloux de son autorité, et son protecteur déclaré. Croit-on, encore une fois, que Louis XIV se fût laissé dire sans restriction : « Sire, votre cour est corrompue, vénale, et tout infatuée d'elle-même ; on n'y a pas la liberté de vivre en homme d'honneur? » Si l'auteur eût tenu ce langage, il aurait été envoyé immédiatement à la forteresse de Pignerol. Chaque chose a son temps ; il était indispensable alors d'attacher une indignation comique aux paroles d'un rigide censeur. Alceste sans transports et philosophe réformateur aurait été interrompu dès les premiers vers ; Louis XIV, qui ne pardonna pas à Fénelon les conseils voilés de *Télémaque*, ni à Racine un vœu en faveur des protestants, aurait-il souffert qu'un comédien lui donnât des leçons ? La chaire de Bossuet possédait à peine ce privilége ; Molière, qui savait tout, n'ignorait pas que les bouffons du moyen âge avaient seuls le droit de dire la vérité aux monarques absolus ; et, s'il faut plaindre ce grand homme de s'être vu forcé de poser, pour ainsi dire, sur le noble front d'Alceste le bonnet à grelots des anciens fous de cour, il n'en est que plus admirable par la manière dont il l'a fait.

Nous verrons plus tard ce que ce caractère devait devenir en suivant la marche des idées, lorsque Fabre d'Églantine le rencontrera ; nous ferons mieux sentir alors la différence des époques.

On remarque, dans la charmante scène des portraits, une vingtaine de vers qui semblent un hors-d'œuvre, et qu'on pourrait retrancher sans faire de tort à la pièce ; vers charmants du reste. Ce sont les vers que prononce Céliante sur les illusions des amants :

L'amour pour l'ordinaire....

Ces vers sont empruntés à Lucrèce ; c'est une traduction

exquise, qui date des premières études de Molière, et qu'il a voulu placer là. Molière ne perdait rien. On sent un peu que le morceau est rapporté. Voilà, du reste, le seul emprunt que l'auteur se soit permis dans ce chef-d'œuvre, qui lui appartient ainsi qu'aux mœurs françaises.

Molière joua lui-même le rôle du Misanthrope, et mademoiselle Molière celui de la coquette Célimène. Les deux époux ne se voyaient plus guère qu'au théâtre. Les caprices de mademoiselle Molière pour le comte de Guiche, puis pour M. de Lauzun, puis pour beaucoup d'autres, avaient amené une séparation. Combien le mari jaloux sut rendre avec vérité les emportements amoureux d'Alceste, et qu'il dut souffrir! Les spectateurs, au courant de la mésintelligence conjugale des deux personnages, eurent un intérêt de plus dans la représentation de cette pièce. Mademoiselle Molière représentait à ravir cette Célimène, qui reste jusqu'à la fin ce qu'elle est au commencement, légère et coquette, et qui refuse de quitter les adorations du monde pour suivre Alceste dans la solitude, ou, si vous le voulez, Molière dans la retraite d'Auteuil. Cette femme de vingt ans, si spirituelle dans ses médisances qu'on les lui pardonne, si jolie qu'on oublie ses torts les plus graves, est le type le plus achevé que l'auteur ait créé. Ce rôle a été tissu avec les fibres de son cœur.

Le Misanthrope étonna le public habitué aux imbroglios espagnols. Cette pièce si simple et si sévère déconcerta les spectateurs qui faisaient leurs délices des pièces bouffonnes de Scarron. Mais les connaisseurs sentirent tout de suite la beauté de cette haute et noble comédie. Il faut savoir gré à Devisé d'avoir soutenu *le Misanthrope*. Il publia quelques jours après la première représentation une lettre vraiment remarquable, dans laquelle il examinait scène par scène le mérite de la nouvelle comédie de Molière. Seulement Devisé s'est trompé comme son siècle sur l'idée du grand poète : il donne raison à Philinte contre Alceste. « L'ami du Misanthrope, dit-il, est si raisonnable que tout le monde devrait l'imiter. Il n'est ni trop ni trop

peu critique, et, ne portant les choses ni dans l'un ni dans l'autre excès, sa conduite doit être approuvée de tout le monde. Pour le Misanthrope, il doit inspirer à tous ses semblables le désir de se corriger. »

Le Médecin malgré lui, qui succéda au *Misanthrope*, servit même à maintenir au théâtre ce chef-d'œuvre dans sa nouveauté. Molière se mit à continuer vivement sa guerre contre les médecins. L'ignorance des docteurs de son temps était telle, que le sentiment public le secondait non moins que le bon plaisir du roi. Toutes les fois que le peuple voyait passer Quesnault, il le remerciait d'avoir délivré la France du cardinal Mazarin, dont il était le médecin, et lui pardonnait spirituellement, à cause de ce malade un peu brusquement envoyé dans l'autre monde, tous les honnêtes gens dont on aurait pu lui reprocher la mort. Molière conçut l'idée de changer le mot médecin même en une injure véritable; et lorsque Sganarelle est accosté par deux personnes qui veulent le forcer à faire partie de la faculté, cette réponse, *Médecin vous-même*, est un des traits comiques les plus incisifs qui soient au théâtre. Un docteur fait à coups de bâton, n'est-ce pas une chose extrêmement plaisante? Cette pièce abonde en détails heureux, en scènes excellentes, et d'une portée plus haute que ne paraît le comporter la bouffonnerie du sujet. La phrase *Nous avons changé tout cela*, à propos du cœur que Sganarelle place à droite dans un de ses amphigouris, est devenue un proverbe comme *Vous êtes orfèvre* de *l'Amour médecin*. C'est une comique scène que celle où la belle Lucinde use trop librement de la liberté de s'exprimer qu'elle fait semblant d'avoir recouvrée, et donne à son père le regret de ne plus voir sa fille muette, lui qui s'est tant inquiété, parce qu'il la croyait privée de la parole.

Molière s'est servi du *Médecin volant* de Boursault, et de son propre *Médecin volant* à lui-même, pour composer son *Médecin malgré lui*. Le président Rose, humaniste distingué, joua un tour ingénieux à Molière, à propos de la chanson que Sgana-

relle adresse à sa bouteille : *Qu'ils sont doux!* Le président Rose mit ces vers en latin et soutint que Molière les avait traduits. Nous citerons en regard du texte ces vers d'une très bonne latinité et qui ressemblent à une strophe d'Horace agréablement rimée :

Qu'ils sont doux,	*Quam dulces,*
Bouteille jolie	*Amphora amœna,*
Qu'ils sont doux,	*Quam dulces,*
Tes petits glou-glous!	*Sunt tuæ voces !*
Mon sort ferait bien des jaloux	*Dum fundis merum in calices,*
Si vous étiez toujours remplie :	*Utinam semper esses plena!*
Ah! bouteille, ma mie,	*Ah! ah! cara mea lagena,*
Pourquoi vous videz-vous?	*Cur vacua jaces?*

La troupe que dirigeait Molière, et qui prit bientôt le nom de troupe du roi, servait aux plaisirs de la cour, comme nous l'avons vu. Louis XIV commanda des divertissements nouveaux vers la fin de 1666 ; la mort de sa mère, arrivée au commencement de cette année, avait suspendu jusque-là toutes les fêtes. Molière, pour plaire au roi, composa les deux premiers actes de *Mélicerte* et la *Pastorale comique*. Il faut convenir que cette fois Molière fut abandonné par son génie. Il voulut puiser encore à la source de *Cyrus* et de l'*Astrée*, et s'aventurer sur les traces de d'Urfé ; mais le peintre fidèle des mœurs n'était pas à son aise dans ce monde romanesque : il trouva pourtant des vers charmants qu'il mit dans la bouche de Myrtil. Le jeune Baron fit le succès de cette pastorale, et causa même de la jalousie à mademoiselle Molière, qui eut pour lui de mauvais procédés. Plus tard, les sentiments changèrent. Ce fut au tour de Molière à être jaloux. Molière se hâta de mettre dans l'ombre *Mélicerte* et la *Pastorale comique* aussitôt les fêtes de la cour terminées. Il n'était pas homme à se tromper sur la valeur de ces pièces. Il n'acheva jamais *Mélicerte*. Guérin fils, dont le père épousa en secondes noces la femme de Molière, finit cette pastorale héroïque ; mais la muse de la comédie, plus rebelle que l'épouse

du poète, ne se laissa pas surprendre : elle resta fidèle à la mémoire du grand homme.

Le Sicilien ou *l'Amour peintre* est une des jolies petites comédies de Molière. Cette pièce fut intercalée dans le *Ballet des Muses* de Benserade, et le roi Louis XIV ne dédaigna pas d'y jouer le rôle d'un *Maure de qualité.* Madame Henriette d'Angleterre, mademoiselle de La Vallière, madame de Rochefort, madame de Brancas étaient transformées en *Mauresques de qualité.* Molière représentait don Pèdre, le principal rôle. Don Pèdre, gentilhomme sicilien, l'aïeul de Bartholo, est épris des charmes d'une jeune Grecque qu'il a achetée, et qu'il tient renfermée sous les verrous. Un jeune seigneur français est amoureux aussi de la belle esclave, fille raisonneuse et difficile à garder. Le seigneur Adraste invente mille moyens pour voir l'adorable Isidore et pour lui parler. Il est aidé par un valet hardi, entreprenant, astucieux, Hali, qui se plaint déjà de la *sotte condition d'être toujours tout entier aux passions d'un maître, de n'être réglé que par ses humeurs, et de se voir réduit à faire ses propres affaires de tous les succès qu'il peut prendre.* Ne voilà-t-il pas le caractère ambitieux de Figaro qui commence à percer? Adraste, après avoir perdu son temps à donner des sérénades sous les fenêtres de sa belle, sans avoir pu entrer dans le logis, apprend que don Pèdre veut faire peindre Isidore. Le peintre est de ses amis; il se fait envoyer à sa place chez don Pèdre, car il sait peindre; il manie le pinceau *contre la coutume de France, qui ne veut pas qu'un gentilhomme sache rien faire :* Molière n'omet aucun trait de mœurs. Adraste déclare sa tendresse à Isidore, qui ne balance pas entre un vieux et un jeune amant. Il ne s'agit plus que de l'enlever. Comment s'y prendre ? Adraste fait semblant de poursuivre une de ses esclaves, Zaïde, qui a osé se dévoiler en public; Zaïde se réfugie dans la maison de don Pèdre, lequel s'entremet dans cette affaire et cherche à l'arranger honnêtement. Adraste, ayant l'air de céder à ses raisons, a rengainé son épée; on va chercher Zaïde, mais à la place

de Zaïde, Isidore, couverte d'un grand voile, s'échappe avec son amant. Don Pèdre, furieux, court chez la justice, afin de la mettre à la poursuite des fugitifs; mais la justice donne un bal. La justice le remet au lendemain. Cette dernière scène, que le Théâtre Français croit devoir supprimer et qui complète la pièce, est de toute nécessité.

Il y a des mots charmants dans la comédie du *Sicilien*, et des meilleurs de Molière. C'est dans cette pièce que se rencontrent deux soufflets si comiquement échangés dans l'ombre. *Qui va là?* dit don Pèdre en donnant un soufflet à Hali. — Ami, répond Hali en rendant le soufflet à don Pèdre; puis, lorsque Hali, déguisé en musicien, prétend divertir don Pèdre par un concert, et lui dit : *Seigneur, je suis virtuose. — Je n'ai rien à donner*, répond don Pèdre. Indépendamment de ces coquetteries de style, *le Sicilien* possède toute la grâce des imbroglios italiens et espagnols dans lesquels la musique joue un aussi grand rôle que l'amour, et qui montrent de vieux jaloux dupés par de jolies filles et de beaux cavaliers.

Cailhava, à qui l'on doit un excellent travail sur Molière, a fait des remarques très justes à propos du style de cette comédie, que Molière avait sans doute commencée en vers; il comprenait si bien la supériorité des vers sur la prose! Les premières lignes du *Sicilien* ont été arrangées par Cailhava dans un rhythme très naturel qui rappelle celui d'Amphitryon.

Nous voici arrivés au second chef-d'œuvre de Molière, *le Tartufe*, qui partage avec *le Misanthrope* l'honneur du premier rang dans cette magnifique galerie des caractères laissés par l'auteur à l'admiration des siècles. Il y a au théâtre des noms qui paraissent convenir tellement aux personnages, qu'il semble qu'on n'aurait pu s'habituer à tout autre. Que signifiait, par exemple, le nom de *Panulphe*, que Molière avait d'abord eu dessein de donner à son imposteur! *Tartufe!* à la bonne heure! C'est là un nom heureux! un nom béat, tout confit en hypocrisie! Ne pensez pas que nous voyions actuellement ce nom de Tartufe à

travers le personnage, et que notre esprit et notre oreille soient séduits par l'habitude ! A part une valeur devenue proverbiale, ce nom porte en lui comme tous les noms bien inspirés qui doivent dater dans le monde, une sorte d'étymologie privilégiée. Dieu nous garde de tomber dans le ridicule des *Femmes Savantes* et d'appliquer à ce mot le vers de Bélise :

Il est vrai qu'il dit plus de choses qu'il n'est gros !

Mais nous citerons l'autorité de Molière : une anecdote prouve qu'il a cherché longtemps une expression aussi caractéristique que celle-là. On assure que, se trouvant un jour chez le nonce du pape avec plusieurs ecclésiastiques au visage papelard, on apporta des truffes, et que l'un d'eux s'écria avec un air admirable de goinfrerie dévote : *Tartufoli, signor nunzio, tartufoli !* Il n'en fallut pas davantage au poète comique. Cette figure morose si subitement déridée, cette gourmandise cafarde, dévoilée à l'improviste, lui donnèrent la mesure d'un masque d'hypocrite ! Tartufe était trouvé ; peut-être est-ce pour cela que Molière a fait son héros si tendre, non seulement à la tentation du côté des femmes, mais encore aux sensualités de la bonne chère. Rappelez-vous le repas de ce *pauvre homme*.

. . . . Il mangea deux perdrix,
Avec une moitié de gigot en hachis.

Les truffes sont dans le mot, sinon dans le repas, et aussi la tromperie comme nous l'avons expliqué déjà.

On sait toutes les peines que l'auteur du *Misanthrope* eut à faire jouer son nouveau chef-d'œuvre ; chacun voulait s'y reconnaître. On prétend qu'une aventure pareille à celle qu'il a mise dans sa comédie se passa chez la duchesse de Longueville, entre cette galante princesse et l'abbé de La Roquette. Au reste, tout le clergé cria au scandale, bien que Tartufe ne soit pas un abbé, puisque Orgon veut lui donner sa fille en mariage ; mais on n'ignorait pas l'intention première de Molière : lui-même a pris soin, comme il le dit assez naïvement au roi dans

un placet, de *déguiser* le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde. Les abbés clairvoyants ne se trompaient pas; ils avaient alors les honneurs, la puissance; ils étaient attaqués d'une façon détournée dans leurs intérêts... Pouvaient-ils pardonner! Il fallait que Molière comptât bien sur le roi, pour lui faire l'aveu contenu dans son placet, confidence qu'on dirait presque faite de pair à compagnon. « J'ai eu beau donner à mon imposteur, dit-il, un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l'habit; mettre en plusieurs endroits des adoucissements, et retrancher avec soin tout ce que j'ai jugé capable de fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait que je voulais faire : tout cela n'a de rien servi. » On pouvait alors parler ainsi à Louis XIV; il était jeune, amoureux et puissant, sa vie était ouverte et brillante. Mais lorsque l'hypocrisie en personne s'approcha de lui sous les traits de madame de Maintenon, et gouverna ses facultés vieillies; lorsque le sceptre du grand roi se changea en quenouille véritable, il n'eût pas fallu que Molière demandât autorisation pour faire jouer son *Tartufe*.

On ne se lassera jamais d'admirer cette comédie, l'honneur impérissable de la scène française. L'intrigue, savamment combinée, est pleine d'intérêt, depuis l'exposition, si vive et si théâtrale jusqu'au dénouement, l'un des plus adroits et des heureux du monde. Le seul reproche qu'on puisse faire à ce dénouement, c'est d'être compliqué d'une certaine cassette dont il n'a été que fort peu question, et qui donne matière à Tartufe d'accuser Orgon près du roi. Cette cassette ne joue pas un rôle assez actif dans les premiers actes, mais aucun autre dénouement n'était possible; celui-là avait de plus le mérite d'être un passeport à la comédie de Molière. Avec quelle adresse Louis XIV s'y trouve flatté! Quel prince, ainsi flatté, n'aurait pas pris la responsabilité d'un ouvrage plus dangereux encore? Comme on se sent noblement ému lorsque l'exempt, ce personnage si peu

attendu, répond à Tartufe, qui lui demande le motif pour lequel on veut l'emprisonner :

Ce n'est pas vous à qui j'en veux rendre raison !

Que de dignité dans cette réponse ! Voilà un homme qui tout d'un coup devient un personnage. Cet honnête homme est bien sûr d'être écouté quand il fera son récit. On n'a jamais poussé le naturel des caractères plus loin que dans cette pièce achevée ; tous les portraits sont frappants de vérité, depuis madame Pernelle, cette vieille grand'mère, discoureuse intempestive, jusqu'à M. Loyal, ce type des huissiers. Tartufe, ainsi qu'on l'a remarqué, véritable hypocrite, à moins qu'il ne soit emporté par sa convoitise, ne se livre jamais, pas même au public ; il ne se permet pas même un *a parté* lorsqu'il est pris en flagrant délit. Quand, au quatrième acte, sa concupiscence est découverte par Orgon, il reprend son manteau d'hypocrisie, il ose encore parler de la vengeance du ciel.

Quel charme dans le caractère de Marianne, quelle grâce surtout dans celui d'Elmire ! C'est la femme sage sans pruderie, qui sait se défendre et se faire respecter sans simagrées de vertu, sans fermer l'oreille aux propos du monde, parce qu'il peut s'y glisser des choses d'amour. Elmire est la plus honnête femme qui ait été imaginée par un poète. Mariée à un sot, Elmire est néanmoins fidèle à son mari ; elle se défend contre les entreprises galantes comme une mère de famille doit le faire, sans scandale et sans bruit. Prise dans la réalité, elle s'idéalise par la pureté de son âme et par le sentiment du devoir porté jusqu'à l'abnégation d'elle-même ; ce qui constitue la plus vraie, la plus belle des poésies. Il y a bien des soupirs refoulés dans le sein d'Elmire. Comme elle a dû souffrir de la petitesse de son époux et de la mauvaise humeur de sa vieille et bavarde belle-mère, elle qui est si haute d'intelligence et de cœur ! Elle a concentré ses affections sur les enfants de son mari, jeunes gens qu'elle aime comme si elle était leur mère. Elle dissimule devant eux les

tortures qu'elle éprouve chaque jour : quelquefois elle s'en plaint à son beau-frère, le plus raisonnable et le meilleur des hommes; mais autant qu'elle peut, comme un propice arc-en-ciel, elle apaise les orages de la famille. Dorine, qui n'a pas la même modération que sa maîtresse, se voit forcée de se taire en sa présence, et pour causer à son aise, se rejette sur Orgon, qui la tolère par habitude et parce qu'il n'est pas fâché d'avoir quelqu'un là au besoin pour se mettre en colère et faire du fracas dans la maison, afin de prouver qu'il est le maître.

Le *Tartufe* ne ferma pas, comme on le pense, la bouche aux ennemis de Molière; mais croira-t-on bien qu'après *le Misanthrope* et le *Tartufe*, il y eut une plume basse et jalouse qui osa écrire ces vers :

> Molière plaît assez, son génie est folâtre ;
> Il a quelques talents pour le jeu du théâtre,
> Et pour en bien parler, c'est un bouffon plaisant
> Qui divertit le monde en le contrefaisant ;
> Ses grimaces souvent causent quelques surprises ;
> Toutes ses pièces sont d'agréables sottises.
> Il est mauvais poète, et bon comédien ;
> Il fait rire, et, de vrai, c'est tout ce qu'il fait bien.
> Molière à son bonheur doit tous ses avantages ;
> C'est son bonheur qui fait le prix de ses ouvrages.

Molière appelé *bouffon plaisant*, après tant de chefs-d'œuvre empreints de la plus haute philosophie !

Tartufe fut suivi d'*Amphitryon*. Nous devons remarquer que les convenances les plus strictes, non pas dans les détails, mais dans le sujet, se trouvent observées dans cette pièce difficile à traiter. *Amphitryon* est le jouet d'une erreur ; sa femme n'a pas manqué à la vertu. Il est bien vrai qu'Alcmène n'a été fidèle que de pensée ; mais elle obtient aisément pardon du plus rigide spectateur, puisque Jupiter avait pris le visage de son époux. C'est un bel éloge donné aux dames de l'antiquité, qu'un Dieu, pour les séduire, ait été obligé de prendre ce moyen. Dans nos sociétés modernes, moins un homme ressemble au mari, plus il a de chances de réussir auprès de la femme ; sans cela, à quoi bon changer?

La sainteté du mariage était mieux observée dans l'antiquité que chez les nations actuelles. Les tribunaux de Rome demeurèrent cinq cents ans sans connaître du crime d'adultère; et cependant les plaisanteries éternelles de notre théâtre sur les femmes ont une origine latine. Les maris y souhaitaient souvent la mort de leurs moitiés, et les railleries qui se sont conservées chez nos auteurs comiques, et qui blessent souvent notre susceptibilité, n'appartiennent pas à nos mœurs. Aussi ne manquent-elles jamais de surprendre les spectateurs auxquels elles sont étrangères. La prééminence de la courtisane sur l'honnête femme dans la société antique, un sentiment exagéré de réserve qui tenait à l'ombre la femme légitime et ne lui donnait aucune action d'amour-propre sur son mari, ont produit ces moqueries indécentes. La femme n'était qu'une entrave aux désirs du mari la courtisane, au contraire, le séduisait par des qualités brillantes : l'obscurité même où vivait la femme, au lieu de la faire estimer, attirait sur elle une sorte de mépris. Telles sont les bizarreries de l'esprit humain !

L'*Amphitryon* de Plaute, auquel Molière a emprunté presque toute sa comédie, renferme sur les femmes des lignes que les anciens inscrivaient sans doute en lettres d'or sur le seuil de leurs gynécées. On doit se rappeler que Plaute fait agir des personnages grecs ; mais il y avait entre les mœurs grecques et les mœurs latines une grande ressemblance. La meilleure preuve en est que les comédies de Plaute et de Térence, souvent traduites littéralement d'Aristophane, de Méandre et de Dyphile, et de beaucoup d'auteurs dont les ouvrages ne nous sont point parvenus, n'en plaisaient pas moins aux spectateurs romains, qui s'y reconnaissaient. Il n'y avait que les noms de changés.

Voici la manière dont Alcmène se défend dans Plaute :

ALCMÈNE.

« Ce que l'on appelle dot, les biens de la fortune, ne sont rien à mes yeux. Le plus riche apanage d'une femme, c'est la

chasteté, la pudeur, l'empire qu'elle a sur ses passions, la crainte des dieux, l'amour envers l'auteur de ses jours; c'est enfin l'union qu'elle conserve dans sa famille. Pour moi, je n'ai cessé de vous être soumise, et je ressens toujours un nouveau plaisir à rendre service aux gens de bien, à leur être utile. »

SOSIE.

« Ma foi, si cette femme parle avec sincérité, c'est le modèle des femmes. »

Sosie a raison; et l'on ne peut en moins de lignes tracer un sommaire plus exact des devoirs d'une honnête femme.

L'*Amphitryon* français est de beaucoup supérieur au latin par l'exécution, mais, le personnage de Cléanthis excepté, tout Plaute a passé chez Molière. Il existe au dénoûment une différence notable. L'Amphitryon de Plaute est enchanté de l'honneur que lui a fait Jupiter en daignant rendre sa femme mère d'Hercule. Les dieux païens avaient un reste de crédit du temps de Pétrone, par exemple; et l'Amphitryon que l'on jouait aux fêtes de Jupiter, témoignait du respect absolu que l'on devait aux volontés des dieux, quoi qu'ils pussent ordonner. L'Amphitryon de Molière n'avait pas les mêmes respects à conserver : aussi n'est-il pas plus content qu'il ne faut. Le seigneur Jupiter a beau lui *dorer la pilule* avec grâce, Amphitryon a de la peine à la digérer. On sent sous le masque de Jupiter le roi Louis XIV dans tout son éclat; et l'Amphitryon est devenu un des époux de sa cour galante, obligé de tolérer ce qu'il ne peut empêcher.

L'Avare fut également emprunté à Plaute; Molière mit non seulement le poète latin à contribution, mais encore plusieurs autres auteurs. C'est peut-être celle de ses pièces dans laquelle il a fait entrer le plus d'éléments connus, et pourtant elle possède une véritable originalité. L'*Aululaire* de Plaute est, à n'en point douter, la base sur laquelle Molière a construit son édifice. La marmite pleine d'or du vieil Euclion a donné l'idée de la cassette d'Harpagon. Le nom d'Harpagon lui-même est

emprunté à Plaute. La fameuse scène de la cassette enlevée et le quiproquo de l'avare et de l'amant appartiennent encore au poète latin. Molière s'est servi aussi de beaucoup de choses de détail; l'avare qui demande à voir la troisième main de son valet, est un trait d'Euclion. Ce caractère a été merveilleusement développé par l'auteur latin. A part quelques images un peu forcées, Plaute emploie le style le plus incisif et le plus vrai. Euclion est tellement ébloui par son trésor, qu'en sortant de chez lui il recommande à une de ses esclaves, Straphila, de ne laisser entrer personne chez lui, pas même la fortune si elle se présente :

Si bona fortuna veniat, ne intromiseris.

Peut-on pousser l'aveuglement de l'avarice plus loin? L'avare de Plaute a le tort de se corriger à la fin et de faillir à l'unité de caractère; on dirait que le poète, pour faire un compliment à son public, a dénaturé sa comédie, en la traitant comme une fable sans conséquence. Molière s'est bien gardé de tomber dans ce défaut.

Molière, dans cette pièce, a creusé jusqu'au fond les faiblesses du cœur humain. Il a dévoilé, dans cet intérieur de famille, les désordres auxquels les vices des pères entraînent les enfants; et c'est avec peine que l'on voit Rousseau, toujours retranché dans la misanthropie, se refuser à comprendre cette morale. Rousseau s'offense, parce que Valère répond à son père qui lui donne sa malédiction : « Je n'ai que faire de vos dons. » Mais cette insolence du fils est motivée par la conduite du père. Valère ne nous est pas présenté comme un modèle à suivre, mais comme un exemple de la mauvaise éducation que les fils de pères comme Harpagon doivent naturellement recevoir. Une chose curieuse et parfaitement observée dans les comédies de Molière, c'est que les pères et les fils, les valets et les maîtres, se querellent avec violence, et que, quelques minutes après, tout le monde reparaît avec la même familiarité qu'auparavant. N'est-ce

pas là ce qui se passe dans la vie ordinaire? Quelle est la famille où les grands orages ne viennent à gronder et ne se dissipent avec une semblable rapidité?

La prose nous paraît mieux convenir à la comédie de *l'Avare* que n'eussent fait les vers, elle s'adapte plus étroitement à tous les détails de la vie ordinaire; et Molière, qui possédait un tact si sûr, ne craignit pas de lutter avec le goût du public malgré la haute valeur qu'il reconnaissait lui-même aux vers. On prétend que *l'Avare* en souffrit et qu'il n'eut que très peu de succès dans sa nouveauté.

L'Avare fut suivi de *Georges Dandin*, pièce jouée pour la première fois à Versailles dans une fête donnée par Louis XIV.

La pièce de *Georges Dandin* est une des meilleures leçons qu'on ait jamais données à la sottise orgueilleuse des gens qui recherchent une alliance déplacée, et surtout à l'imprudence de ceux qui épousent une fille sans consulter son cœur.

Cette comédie de *Georges Dandin*, la plus attaquable en apparence, et la plus attaquée des comédies de Molière du côté de la morale, trouve sa défense, je dirai même son apologie, dans la leçon parfaite qu'elle donne aux niais pour qui le mariage est une spéculation. Pourquoi respecterait-on des gens qui ont manqué à la sainteté de cette institution? Ils méritent d'être punis, et la comédie qui en fait justice accomplit une œuvre honnête et juste.

Molière a tiré sa comédie de deux nouvelles de Boccace, qu'il a réunies assez nonchalamment. Son intrigue est toujours comique, mais elle ne s'enchaîne pas avec une rigueur absolue. Il arrive souvent qu'à la fin du second acte les dames prennent leurs chapeaux, les hommes se lèvent, les portes des loges s'ouvrent, et grand est l'étonnement du public, peu familiarisé avec Molière, de voir commencer un troisième acte qui, plein de gaieté et de comique, n'est jamais regretté par personne.

Molière, non content d'avoir représenté un homme qu'on fait médecin malgré lui, résolut de prendre le contre-pied de cette

donnée comique, et de montrer un homme bien portant livré à des médecins qui veulent le traiter en malade. M. de Pourceaugnac fut cet homme, espèce de polichinelle rattaché par Molière au fil de la comédie. Cette farce est amusante; l'on y rit de bon cœur en voyant ce bon Limousin venir pour se marier à Paris, et puis s'en retourner dans sa ville, bafoué, mystifié, avec une crainte horrible d'être toujours poursuivi par une troupe de garçons apothicaires, armés des instruments de leur profession. Cette pièce n'offre pas une morale aussi bien arrêtée que les autres; on dirait une arabesque inspirée par la fantaisie, et dont l'auteur a orné le fronton et les portiques du temple immortel de la raison.

Il faut placer ici le poème du *Val-de-Grâce*, ou plutôt la savante épître adressée au célèbre peintre Mignard, qui avait fait le portrait du poète, et dans laquelle il recommande si noblement son ami à Colbert, ministre si digne de l'entendre.

Les Amants magnifiques furent aussi composés pour la cour. Mais nous avons vu que Molière ne réussissait qu'à demi dans ce genre de pastorale que le roi réclamait quelquefois. Il indiqua lui-même à Molière le sujet de cette pièce. Louis XIV, qui ne dédaignait pas de faire asseoir le poète à sa table, afin d'apprendre à vivre à ses officiers, ne crut pas déroger non plus en devenant son collaborateur. Cette conduite sensée de Louis XIV rachète beaucoup de fautes que l'orgueil lui fit commettre. *Les Amants magnifiques* n'en furent pas meilleurs, il faut bien l'avouer; c'est une pâle production, un peu forcément égayée par un rôle de fou, comme l'est *la Princesse d'Élide*, qui vaut mieux. Il s'agit d'un jeune guerrier de condition obscure qui gagne le cœur d'une grande princesse, et l'on prétend que Molière fit allusion aux amours de Mademoiselle pour Lauzun. C'était, de la part de Molière, un assez mauvais tour joué à son puissant collaborateur, puisqu'après des hésitations Louis XIV s'opposa formellement au mariage de Lauzun, et fit emprisonner le fier et fougueux prétendant. Molière, dans cette pièce, attaque

vivement l'astrologie judiciaire, qui était encore en vogue de son temps. On y trouve aussi une imitation agréable de l'ode d'Horace, *Donec gratus eram*.

Dans la comédie de *Georges Dandin*, Molière s'était moqué des imbéciles qui, au lieu de prendre une femme de leur condition, épousaient des demoiselles de qualité dont leur soumission n'obtenait que du mépris. Il voulut, en composant *le Bourgeois gentilhomme*, donner une leçon aux roturiers qui servaient de jouet et de dupe aux grands seigneurs, lesquels consentaient quelquefois à *s'encanailler* pour rétablir leur fortune endommagée, ou se faisaient un revenu des prodigalités insensées de leurs ridicules imitateurs. Molière eut raison de stigmatiser ceux qui prétendaient sortir de leur rang, non pas par un juste orgueil, mais par une sotte vanité : espèce d'hermaphrodites n'appartenant à aucune classe. En ce temps il y avait la ville et la cour, deux pays voisins, mais de mœurs différentes, et ordinairement à l'état d'hostilité ! De chaque côté, on se faisait une guerre de maraudeurs : les bourgeois s'enrichissaient par le petit commerce aux dépens de leurs illustres et insouciantes pratiques ; les gentilshommes compensaient le déficit ouvert dans leur fortune par les extorsions des marchands, en plumant sans scrupule les oisons de l'espèce de M. Jourdain qui leur tombaient entre les mains.

Le Bourgeois gentilhomme, qu'on a considéré comme une farce, à cause de la réception grotesque du *Mamamouchi*, n'en est pas moins une excellente comédie, égale aux autres chefs-d'œuvre de Molière. On ne trouve nulle part un comique plus abondant. M. Jourdain, entouré de ses divers maîtres intéressés à faire valoir leur art, et mettant sa robe de chambre pour mieux entendre un air, est le personnage le plus amusant du monde. De quelle empreinte profonde le génie de Molière a su caractériser cette Nicole, dont le rire est si franc ; servante qui ne le cède en rien à Martine, non plus qu'à Dorine ! Et quelle admirable figure que celle de madame Jourdain, dont le bon sens emprunte une sagesse éternelle à la femme de Sancho Pança !

Cette comédie, jouée à Chambord devant le roi, n'eut de succès qu'à la seconde représentation, parce que le roi ne s'était pas prononcé dès la première. Tous les courtisans, qui s'étaient raillés de Molière dans l'intervalle, le félicitèrent à qui mieux mieux dans la suite. Ce fut une comédie nouvelle que Louis XIV se donna.

Ce serait une grande absurdité de prendre à la lettre les plaisanteries de Molière, et de prétendre que chacun doit rester invariablement sur le degré de l'échelle sociale où il est né. De même que le plus inconnu de nos soldats porte, suivant une expression vulgaire consacrée par la victoire, un bâton de maréchal dans sa giberne, de même il n'est pas si mince avocat, si petit financier, si obscur journaliste, qui ne puisse avoir la noble ambition de devenir influent dans les affaires de son pays et de monter au sommet des honneurs. Cela s'est vu, cela peut se voir encore, et nul n'a le droit de s'en plaindre; c'est la loi de l'intelligence qui est faite pour dominer ce monde, et dont Molière, plus que personne, a hâté le progrès. N'est-il pas lui-même un exemple frappant du pouvoir de l'esprit, lui qui, fils d'un tapissier, vivait dans l'intimité du monarque le plus orgueilleux et le plus absolu de la terre?

L'année 1670 vit éclore la tragédie-ballet de *Psyché*, dont nous avons parlé, et que Molière composa en collaboration de Corneille et de Quinault.

Boileau, qui avait tant de rectitude d'esprit, est pourtant tombé dans une grande erreur à l'égard de Molière en écrivant ces vers si connus :

> Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*

Il a eu deux fois tort, et pour le fond et pour la forme. *Les Fourberies de Scapin* ne sont pas une farce grossière, elles contiennent d'excellents traits de comédie; et la preuve que Molière destinait cette pièce aux gens de goût, c'est qu'il a imité beau-

coup de passages du *Phormion* de Térence. Il ne se serait pas donné la peine de faire une étude pareille, et d'offrir en quelque sorte un tableau de la comédie antique, pour complaire uniquement à la foule. S'il ne se rapproche guère dans ce travail du genre du *Misanthrope*, c'est qu'on ne représente pas un Satyre comme un Hercule, et qu'il a suivi les lois de son art. Boileau ensuite n'a pas même exprimé sa pensée avec sa netteté habituelle ; ce n'est pas Scapin qui s'enveloppe dans le sac : on dirait que le génie des vers a voulu punir Boileau de son injustice en lui refusant la clarté et la précision.

L'admirable bon sens de Molière se mêle à toutes les folies de cette pièce, et les domine hautement. Lorsque Scapin cherche à excuser auprès d'Argante le mariage de son fils et dit qu'il a été poussé par sa destinée, Argante répond : « *Ah! voici une raison la plus belle du monde. On n'a plus qu'à commettre tous les crimes imaginables, tromper, voler, assassiner, et dire pour excuse qu'on y a été poussé par sa destinée!...* » Que répliquerait de mieux Alceste? Cependant Argante est tant soit peu Cassandre, on lui en fait accroire aisément.

La comtesse d'Escarbagnas n'est point un chef-d'œuvre ; mais dans cette comédie telle qu'elle est, incomplète et précipitée, les traits du grand maître se font reconnaître. Si le dessin n'en est pas très correct, le coloris s'y retrouve. Représentée à Saint-Germain-en-Laye, dans un divertissement royal intitulé : *le Ballet des ballets*, on sent que, livrée à elle-même, cette pièce n'a plus les dimensions convenables. Quoiqu'elle ait été jouée sans intermèdes sur le théâtre du Palais-Royal du temps de Molière, sa fortune n'a jamais été bien grande. La licence des réflexions, occasionnée par une citation latine que les comédiens de nos jours ont sacrifiée, avec raison, aux bienséances publiques, influait beaucoup sur son succès. Quoique les oreilles d'alors fussent plus tolérantes que les nôtres, sauf celles de ces dames si précieuses que Molière a ridiculisées encore dans *les Femmes savantes*, ce passage dut paraître scandaleux.

A part ce défaut, que le génie de Molière n'a pas besoin qu'on cherche à dissimuler, les personnages de la comtesse, du conseiller Thibaudier et de monsieur Harpin, le receveur des tailles, sont parfaitement tracés. *La Comtesse d'Escarbagnas*, moins la verve d'exécution, est le pendant des *Précieuses ridicules*. Ce sont les prétentions du bel air après les prétentions du bel esprit. La comtesse qui prend Martial, l'auteur des épigrammes, pour un faiseur de gants en renom, ne se trompe pas sur le privilége des rangs; elle sait faire apporter au conseiller un pliant, tandis qu'on donne une chaise au vicomte. Mais un caractère qui ne se rencontre pas dans les autres comédies de Molière, c'est celui de M. Harpin. Molière, quoique ami du roi, n'en était pas moins l'ami du peuple, et il se souvenait parfois d'où il était sorti. Il avait besoin d'exercer sa verve sur ces airs de cour qu'il lui fallait supporter: la fatuité des hommes et la coquetterie des femmes lui étaient à charge, et il secouait le fardeau dès qu'il le pouvait. Le fils du tapissier reparaît plus que jamais dans M. Harpin, et cette vigoureuse sortie contre une coquette titrée devait plaire singulièrement au bon peuple de ce temps-là.

Voici maintenant le troisième des grands chefs-d'œuvre en vers de Molière, *les Femmes savantes*. Parfaite de conduite et de dénoûment, cette pièce l'est aussi de versification; mais elle ne touche pas autant que *le Misanthrope*, *le Tartufe*, *l'École des Femmes*, parce qu'elle n'est point prise dans les idées générales, et qu'elle est marquée en quelque sorte d'un cachet d'individualité. C'est une vengeance de Molière, une satire personnelle du grand homme; et, sans le charme du style, on s'apercevrait d'une certaine langueur dans l'action. Cependant Molière n'a pas stigmatisé seulement un défaut de son temps, il a aussi donné une leçon générale; il est revenu encore sur les devoirs de la femme. Henriette est la création de Molière la plus nettement posée peut-être! Complétement sage au milieu d'un entourage à demi fou, honnête sans pruderie, spirituelle sans licence, ferme sans ostentation, elle offre toutes les séductions de son sexe. Elle a

accepté les vœux de Clitandre, quoique Clitandre se soit d'abord adressé à sa sœur Armande; car elle connaît le monde; elle sait que les cœurs faits l'un pour l'autre ne se rencontrent pas du premier coup, mais qu'une fois accrochés, comme les atomes d'Épicure, ils ne se quittent plus. Les amours de Clitandre et d'Henriette respirent une douce poésie de l'âme : ces natures si franches, si fidèles, si sûres d'elles-mêmes, relèvent l'espèce humaine à nos yeux. Elles mettent en quelque sorte la réalité d'accord avec ces idées de convenance, de grâce et d'heureuses proportions qui sont le point de départ de tout esprit bien fait. On peut regarder Henriette comme le modèle d'une fille accomplie. Toutes les qualités qu'un honnête homme souhaite de rencontrer dans la femme qu'il épouse se trouvent réunies en effet chez elle. Ajoutons quelques traits encore à son portrait. Un fond admirable de bon sens l'a empêchée de se gâter au contact de sa sotte et précieuse famille; la raison, poussée jusqu'à l'idéal par le mélange d'une tendresse convenable et réfléchie, l'élève à la poésie, et en fait un type de perfection. Forcée de se marier avec un niais du genre d'Orgon, elle serait aussi noble, aussi chaste qu'Elmire, elle se résignerait à son sort; mais épousant celui qu'elle a choisi entre tous, et qui est si bien fait pour l'apprécier, elle semble destinée à mettre en relief ce qu'il peut y avoir de bonheur sur la terre dans une union assortie par l'amour et par la sympathie. Henriette est une fille de vingt ans au moins. Sa repartie est trop vive, elle sait trop de choses pour qu'on la considère comme un enfant. La liberté et l'aplomb avec lesquels elle parle du mariage prouve qu'elle n'est ni ignorante ni prude; en outre, la fermeté qu'elle montre atteste une certaine maturité d'esprit qu'une fille qui ne doit surtout qu'à elle seule son éducation ne peut guère posséder à quinze ou seize ans.

Molière n'avait-il pas raison d'attaquer les sociétés de femmes, sociétés moitié espagnoles et moitié italiennes, gâtées par les extravagances de Gongora ou de Marini, tout occupées de *concetti* et de sonnets, passant le temps à réviser des mots, office

qu'il fallait laisser aux académiciens. Balzac, homme d'un esprit supérieur avait senti les ridicules de l'hôtel de Rambouillet. Il écrivait, en effet : « Si le mot *féliciter* n'est pas français, il le sera l'année qui vient; M. de Vaugelas m'a donné parole de ne lui être pas contraire. »

Cette phrase est on ne peut pas plus spirituelle; il semble qu'on voie ce bon M. Vaugelas promettant à Balzac de protéger le mot féliciter.

Pour bien connaître l'esprit faux et prétentieux du temps, il suffit de jeter les yeux sur les œuvres de ce Cotin, immolé par Molière et enterré par Boileau. Le sonnet sur la fièvre qui tient la princesse Uranie est de Cotin, sans qu'il y ait un mot de changé; ce n'était pas même le plus absurde du poète abbé.

Cotin a publié un volume d'énigmes du ridicule le plus achevé. Il en a fait sur le temps, la perle, l'aiguille, le pétard, la montre, la chandelle, l'œuf, l'écran, le ver à soie, le fard, les yeux, les orgues, la lune, l'oignon, la gazette, le lacet, le paon, les moineaux, etc. Telles sont les niaiseries qui avaient cours dans ces réunions si vantées dont Molière s'est moqué; ce volume d'énigmes était dédié à Mademoiselle, à la petite-fille d'Henri le Grand. Qu'aurait dit son aïeul?

Mademoiselle, gâtée par La Calprenède et par mademoiselle de Scudéry, voulait créer une Arcadie d'où devaient être exclus les gens mariés ou qui aspiraient au mariage, gens essentiellement ennuyeux selon elle. « Je voudrais, écrivait-elle, qu'on allât garder les troupeaux de moutons dans nos belles prairies, qu'on eût de belles houlettes et des capelines, qu'on dînât sur l'herbe verte de mets rustiques et convenables aux bergers, et qu'on imitât quelquefois ce qu'on a lu dans *l'Astrée*, sans cependant faire l'amour, car cela ne me plaît point en quelque habit que ce soit. (Elle oubliait Lauzun.) Lorsqu'on serait revêtu de celui de berger, je ne désapprouverais pas que l'on tirât les vaches, ni que l'on fît des fromages et des gâteaux, puisqu'il faut manger, et que je ne prétends pas que le plan de notre vie soit fabuleux,

comme il est en les romans, où l'on observe un jeûne perpétuel et une si sévère abstinence. »

Madame de Motteville, restée, comme Célimène, veuve à vingt ans, et effrayée de la sévérité de ces principes, supplia la princesse de tolérer « cette erreur si commune qu'on appelle mariage. » N'est-ce pas aussi ce que dit la sage Henriette à sa sœur ?

On sait, pour en revenir à Cotin, que la scène de Trissotin et de Vadius a été faite d'après nature, et qu'une pareille dispute avait eu lieu entre Ménage et Cotin. Ménage supporta bien la raillerie, mais Cotin ne s'en releva pas. Trissotin s'appelait, aux premières représentations, *Tricotin*, et de plus, afin qu'on ne s'y trompât pas, Molière avait fait acheter, dit-on, un des habits du poète-abbé. Molière usait largement du privilége d'Aristophane ; mais Cotin n'était pas Socrate, il méritait son sort. Il but cette ciguë et mourut au monde ; on n'entendit plus parler de lui. Jamais il ne s'est vu un exemple d'un homme si profondément enseveli ! Cotin n'osa plus se montrer ; et Dangeau, qui le remplaça à l'Académie, évita de parler de lui. Bayle regrette que ce ne soit pas Despréaux qui lui ait succédé.

« C'est un grand impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins. » Voilà ce que Molière fait dire au malade imaginaire, et le vieil Argan n'a peut-être pas tout à fait tort. Il était difficile de pousser l'impertinence plus loin. Après *le Fagotier* et *M. de Pourceaugnac*, ces deux pièces où dans l'une on force un homme à être médecin, et dans l'autre on veut qu'un bon vivant soit malade, il ne restait plus qu'à peindre les travers d'un malade imaginaire. L'auteur n'y a pas manqué. Il l'a fait avec des traits profonds ; il a buriné ce portrait comme celui de l'avare, mais sans avoir derrière lui cette fois de modèle fourni par l'antiquité. Lorsque Argan s'écrie : *M. Purgon m'a dit de me promener le matin dans ma chambre douze allées et douze venues, mais j'ai oublié de lui demander si c'est en long ou en*

large; et lorsqu'il demande : *Combien est-ce qu'il faut mettre de grains de sel dans un œuf*, il n'est personne qui ne fasse un retour sur soi-même, et qui ne s'avoue en rougissant avoir été capable de quelque extravagance de la sorte lorsque la maladie est venue l'éprouver. Molière a attaqué vivement la faiblesse la plus inhérente à l'humanité, l'amour exagéré de la vie; et sa dernière pièce fut l'œuvre la plus philosophique de son génie.

Ce n'est pas que nous blâmions certes l'attachement à l'existence, mais tout ce qui tend à établir la prééminence du corps sur l'âme, des besoins naturels sur les facultés de l'esprit, mérite d'être énergiquement combattu. Cependant Molière nous semble avoir cette fois dépassé le but. Dans la grande scène de Béralde et d'Argan, la médecine est attaquée, non plus par des plaisanteries, mais par des raisonnements. Béralde ne demeure pas tout à fait victorieux : la médecine, au fond, est une science beaucoup moins problématique que ne le dit Molière; s'il est louable de ridiculiser l'ignorance de certains médecins, on doit du respect aux connaissances que l'expérience et l'étude ont acquises, et qui permettent d'alléger les souffrances humaines. La médecine, en s'appuyant sur l'anatomie, a fait du reste des progrès immenses, elle est arrivée à un degré de certitude qu'elle n'avait pas du temps de Molière; c'est là ce qu'on peut dire en sa faveur, sans donner trop d'autorité à cet axiome de Descartes : *Si la lumière arrive un jour aux hommes, c'est de la médecine qu'elle viendra.*

Molière mourut à la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. On sait que, pris d'une convulsion dans la cérémonie en prononçant le mot *Juro*, il fut ramené, sitôt après la représentation, chez lui, dans la rue Richelieu, et qu'il expira le 17 février 1675, entre les bras de deux sœurs de charité.

Tel fut Molière, ce grand censeur des vices de son temps, qui sut trouver le ridicule de chaque chose, et s'attacha si exactement à la nature, qu'aucun peintre n'en a saisi le caractère avec plus de vérité. Molière mort, les éloges ne tarirent pas, ni

les épigrammes non plus. Il avait succombé en représentant *le Malade imaginaire;* les petits auteurs, ses rivaux, firent une foule de jeux de mots sur ce qu'ayant voulu jouer la mort, c'était la mort qui l'avait joué. Ses amis le pleurèrent comme homme et comme auteur. Le comédien Brécourt, dans une pièce intitulée *l'Ombre de Molière,* où il met le poète comique aux prises avec tous les personnages dont il s'est moqué, a laissé de notre auteur cet excellent portrait : « Il était dans son particulier ce qu'il paraissait dans la morale de ses pièces : honnête, judicieux, humain, franc, généreux. » De toutes les épitaphes composées en l'honneur de Molière, celle que fit La Fontaine, et qui est trop connue pour être citée ici, a le plus de grâce et de mérite.

L'archevêque de Paris, Harlay de Champvalon, n'accorda la sépulture ecclésiastique à Molière, qu'après une requête d'Armande Béjart, et à condition que l'enterrement aurait lieu sans aucune pompe, avec deux prêtres seulement, en dehors des œuvres du jour, et qu'on ne ferait aucun service solennel. Armande Béjart s'était écriée : « On refuse la sépulture à celui à qui la Grèce aurait élevé des autels, » et ce cri d'indignation doit lui être compté

Le père Rapin a fait sur le théâtre moderne une réflexion pleine de justesse, qui prouve la supériorité de Molière sur ses devanciers : « Les anciens poètes comiques n'ont que des valets pour plaisants de leur théâtre, dit-il; et les plaisants du théâtre de Molière sont les marquis et les gens de qualité. Les autres n'ont joué dans la comédie que la vie bourgeoise et commune, et Molière a joué Paris et la cour. »

Les contemporains de Molière l'ont dépeint comme un homme porté à la mélancolie, et les esprits ordinaires s'étonnent de cette disposition chez un poète comique. Lorsqu'on recueille en soi l'humanité, ainsi que le faisait Molière, et qu'on est allé au fond de toute chose, on ne peut pas avoir la face épanouie de Dancourt, par exemple, dont les ouvrages n'ont été qu'un reflet

des modes du jour. Dans le buste de marbre que possède la galerie du Théâtre-Français, le sculpteur Houdon a merveilleusement rendu la physionomie de Molière. Ce regard triste et doux, les lignes si pures du visage, cette tête un peu penchée, nous font bien reconnaître l'observateur et l'ami des hommes. C'est bien là ce comédien qui mourut sur son théâtre, parce qu'il voulut être utile à sa troupe jusqu'à ses derniers instants. C'est là cet homme que Boileau appelait le contemplateur (1).

(1) Nous ajouterons à ce chapitre l'acte de baptême de Molière, son acte de mariage et son acte de décès, qui ont été conservés.

Acte de baptême. Le samedi, 15 janvier 1622, fut baptisé Jean, fils de Jean Pouquelin, tapissier et de Marie Cressé, sa femme, demeurant rue Saint-Honoré ; le parrain Jean Pouquelin *(sic)*, porteur de grains, la marraine, Denise les Cacheux, veuve de feu Sébastien Asselin, vivant marchand tapissier. (Registres de l'église Saint-Eustache.)

Acte de mariage. Jean Baptiste Poquelin, fils du sieur Jean Poquelin et de feue Marie Cressé, d'une part, et Armande-Gressinde Bejart, fille de feu Joseph Bejart et de Marie Hervé, d'autre part, tous deux de cette paroisse vis à vis le Palais Royal, fiancés et mariés tous ensemble par permission de M. de Comtes, doyen de Notre Dame et grand vicaire de monseigneur le cardinal de Retz, archevêque de Paris, en présence dudit Jean Poquelin, père du marié et de André Boudet, beau-frère du marié, de ladite Marie Hervé, mère de la mariée, Louis Bejart et Madeleine Béjart, frère et sœur de ladite mariée. Signé B. Poquelin, J. Poquelin, Boudet, Marie Hervé, Armande-Gressinde Béjart, Louis Béjart et Madeleine Béjart. 1662.

Acte de décès. Le mardi 21 février 1673, défunt J.-B. Poquelin de Molière, tapissier, valet de chambre ordinaire du roi, demeurant rue de Richelieu, proche de l'académie des peintres, décédé le 17 du présent mois, a été inhumé dans le cimetière Saint-Joseph. (Registres de la paroisse Saint-Eustache.)

La date de la naissance d'Armande Béjart est de 1645 ; elle avait dix-sept ans lorsqu'elle épousa Molière, qui avait alors quarante ans.

Le père de Molière avait eu pour enseigne des singes échelonnés sur un pommier, et cette maison située *au coin de la rue des Vieilles Étuves,* était connue sous le nom de la *Maison des cinges* (singes). De là vient sans doute, que les ennemis de Molière l'ont tant de fois comparé à un singe.

CHAPITRE NEUVIÈME.

BOULANGER DE CHALUSSAY, L'ABBÉ DE PURE, MONTFLEURY PÈRE ET FILS, RAYMOND POISSON, BOURSAULT, DE VISÉ, LA FONTAINE, CHAMPMESLÉ, HAUTEROCHE, ROSIMONT, BRÉCOURT, BARON. — COMÉDIENS ET COMÉDIENNES CÉLÈBRES.

Nous ferons connaître plus particulièrement, dans ce chapitre, les auteurs mal inspirés qui se mirent en hostilité avec Molière : ce furent un sieur le Boulanger de Chalussay, puis l'abbé de Pure, Montfleury fils, Boursault, triumvirat dont l'imprudence fut cruellement châtiée.

Ce sieur le Boulanger de Chalussay est auteur d'une pièce intitulée : *Élomire hypocondre ou les Médecins vengés,* pièce très rare et très curieuse faite contre Molière, de son vivant, et qui lui causa même beaucoup de chagrin. *Élomire* est l'anagramme de *Molière*, et l'on voit par l'impertinence du titre que l'auteur était disposé à ne rien respecter. Molière est traité de bouffon pendant tout le cours de la pièce, et il semble accepter cette qualification. On lui reproche de contrefaire Scaramouche dans son jeu. On dit qu'il prend modèle sur lui pour jouer le rôle d'un mari jaloux, sans épargner au poète les plus indécentes railleries sur la conduite de sa femme, à qui l'auteur donne le nom d'Isabelle. On y attaque l'honneur de Molière de toutes façons : on va jusqu'à prétendre qu'il a épousé sa fille. Nous avons vu cette calomnie monter jusqu'au trône de Louis XIV (1); Molière lui-

(1) Elle s'est reproduite à notre époque sous la plume d'un grave historien : elle repose moins sur les relations supposées intimes entre Molière et la mère de

même avoue cette indignité. L'opérateur Bary, qu'on a mis en scène, rappelant le sujet de *l'École des femmes*, assure, en termes grossiers, qu'Agnès eût trompé Arnolphe, si Arnolphe l'avait épousée, quoiqu'il eût pris la peine de la *forger* exprès pour lui, et Molière répond :

> Arnolphe commença trop tard à la forger ;
> C'est avant le berceau qu'il y devoit songer,
> Comme quelqu'un l'a fait.

Cependant Molière finit par se fâcher, et après une scène grotesque mêlée de coups de poings, il renvoie l'opérateur Bary et son confrère l'Orviétan, que son valet Lazarille avait fait venir pour le guérir de son hypocondrie.

Dans une scène précédente, l'auteur donne sur l'intérieur de Molière quelques détails qui prouveraient, si l'on peut s'en rapporter sur quelque point que ce soit à cette odieuse diatribe, que la maison du poète n'était exempte ni d'élégance ni de luxe. Molière répond à sa femme qui, courtisée par de grands seigneurs, lui reproche sa profession de comédien :

> . . . . Mais, ma chère Isabelle,
> Sans lui nous verrions-nous une chambre si belle ?
> Ces meubles précieux sous de si beaux habits,
> Ces lustres éclatants, ces cabinets de prix,
> Ces miroirs, ces tableaux, cette tapisserie,
> Qui, seule, épuisa l'art de la Savonnerie,
> Enfin tous les bijoux qui te charment les yeux,
> Sans ce divin talent, seraient-ils dans ces lieux ?

On peut juger tout de suite par ces vers de la platitude du style de cette pièce, dont l'auteur, le sieur Boulanger de Chalussay, s'érige en censeur littéraire.

Molière prétend que son *Amour médecin* lui a fait des ennemis dans toute la faculté, et que, logeant même chez un médecin, celui-ci lui a signifié de sortir de chez lui, et n'a consenti à le garder qu'en augmentant considérablement son loyer. Ce méde-

Madeleine et d'Armande Béjart, que sur les relations familières de Molière avec Madeleine Béjart qu'on a crue la mère d'Armande et qui n'était que sa sœur.

cin agit sans scrupule comme un propriétaire de nos jours, et Molière se voit forcé de subir ses exigences.

Le poète se déguise ensuite en Turc pour aller consulter sur son mal trois autres médecins fameux. On lui fait entendre qu'il faut quitter l'art de la comédie et les comédiennes, avec de nouvelles allusions à ses malheurs domestiques. On le renvoie de médecin en médecin ; on le mystifie comme un niais. On joue devant lui une comédie dans laquelle il est représenté avec sa troupe, et où il explique toute sa vie passée. Après avoir raconté les commencements de sa carrière, comment il avait quitté Paris pour diriger sa troupe foraine en province, il continue ainsi :

Enfin, dix ans entiers coulèrent de la sorte,
Mais au bout de ce temps la troupe fut si forte,
Qu'avec renom je crus pouvoir dedans Paris
Me venger hautement de ces sanglants mépris.
Nous y revînmes donc, sûrs d'y faire merveille,
Après avoir appris l'un et l'autre Corneille,
Et tel était déjà le bruit de mon renom
Qu'on nous donna d'abord la salle de Bourbon.
Là, par *Héraclius* nous ouvrons un théâtre
Où je crus tout charmer et tout rendre idolâtre.
Mais, hélas! qui l'eût cru ! par un contraire effet,
Loin que tout fût charmé, tout fût mal satisfait,
Et pour ce coup d'essai, que je croyais d'un maître,
Je me vis en état de n'oser plus paraître.
Je prends cœur toutes fois et d'un air glorieux
J'affiche, je harangue et fais tout de mon mieux.
Mais inutilement je tentai la fortune,
Après *Héraclius* on siffla *Rodogune ;*
Cinna le fut de même, et *le Cid* tout charmant
Reçut avec *Pompée* un pareil traitement.
Dans ce sensible affront, ne sachant où m'en prendre,
Je me vis mille fois sur le point de me pendre ;
Mais d'un coup d'étourdi qui causa mon transport,
Où je devais périr je rencontrai le port.
Je veux dire qu'au lieu des pièces de Corneille
Je jouai *l'Étourdi,* qui fut une merveille ;
Car à peine on m'eut vu la hallebarde au poing,
A peine on eut ouï mon plaisant baragouin,
Vu mon habit, ma toque, et ma barbe et ma fraise,
Que tous les spectateurs furent transportés d'aise,

Et qu'on vit sur leurs fronts s'effacer les froideurs
Qui nous avaient causé tant et tant de malheurs.
Du parterre au théâtre et du théâtre aux loges
La voix de cent échos fait cent fois mes éloges,
Et cette même voix demande incessamment
Pendant trois mois entier ce divertissement.
Nous le donnons autant et sans qu'on s'en rebute,
Et sans que cette pièce approche de sa chute,
Mon *Dépit amoureux* suivit ce frère aîné,
Et ce charmant cadet fut aussi fortuné.
Car quand du Gros-René l'on aperçut sa taille,
Quand on vit sa dondon rompre avec lui la paille,
Quand on eut vu sonner mes grelots de mulets,
Mon bègue dédaigneux déchirer ses poulets,
Et ramener chez soi la belle désolée,
Ce ne fut qu'un ah ! eh ! dans toute l'assemblée,
Et de tous les côtés chacun cria tout haut :
C'est là faire et jouer des pièces comme il faut....

Molière poursuit ainsi l'énumération de ses pièces, dont le sieur de la Chalussay ne peut contester le succès; puis il reproche aux comédiens de les avoir enrichis : ils sont gros, gras, bien vêtus, et ne lui témoignent que de l'ingratitude. Les comédiens, de leur côté, se plaignent vivement de lui et l'appellent *farceur*, selon l'habitude. On prend pour juges de la querelle un chevalier, un comte, un marquis, prétendus amis de Molière, et devant lesquels il s'essaie à jouer des rôles nobles. Il est bafoué par la société, qui le renvoie aux tréteaux de Tabarin.

Enfin, comme on a conseillé à Molière de s'égayer pour dissiper son hypocondrie, il va dans un bal masqué avec son valet. C'est un guet-apens qu'on lui a tendu. Un exempt supposé arrive; un assassin est censé s'être glissé dans la compagnie. On force Molière à se démasquer. L'exempt fait semblant de le prendre pour l'assassin qu'il cherche; il l'enferme dans une chambre voisine; Molière n'a pas d'autres ressources que de sauter par la fenêtre pour s'évader. Ce sont des médecins déguisés qui avaient imaginé ce guet-apens.

Tel est le tissu d'absurdités et de plaisanteries grossières

qu'on a publiquement ourdi contre le repos d'un homme de génie qui travaillait à immortaliser le théâtre de son pays et devait résumer dans ses œuvres la sagesse des nations. La gloire de Molière était achetée à ce prix douloureux ! Cette pièce du sieur de Chalussay, revêtue du privilége du roi, se vendit au Palais, sixième pilier de la Grand'salle, chez le libraire de Sercy, *à la Bonne foi couronnée*, jusqu'à ce que Molière eût obtenu contre elle un arrêt qui n'a pu en anéantir tous les exemplaires. Il en est resté pour nous apprendre jusqu'à quel point la bassesse et la sottise peuvent s'attaquer à ce qu'il y a de plus noble et de plus grand, et combien il faut se méfier des jugements contemporains. Le sieur Boulanger de la Chalussay était un homme assez considéré dans son temps, qui se croyait supérieur à Molière, et qui débitait ses ignominieuses turlupinades *à la Bonne foi couronnée*, aux applaudissements d'un certain public.

L'abbé de Pure, si maltraité par l'auteur des Satires, méritait bien cette exécution. La tragédie d'*Ostorius* est d'un ridicule achevé. On y trouve entre autres vers celui-ci :

(Au roi :)	*(Au prince :)*	*(A lui-même :)*	*(A sa maîtresse :)*
Je vous hais.	Je vous hais.	Je me hais.	Je vous aime.

Ostorius triomphe de sa haine et de son amour pour rendre heureux deux cœurs bien épris. On se rappelle que Molière fut accusé d'avoir volé à l'abbé de Pure *les Précieuses ridicules*. L'auteur d'*Ostorius* avait-il donc quelque chose à voler?

Montfleury fils, dont nous avons cité les insultes contre Molière, possédait un talent bien autre que celui de l'abbé de Pure ; meilleur écrivain que son père, qui avait composé plusieurs pièces médiocres, entre autres une tragédie, *la mort d'Asdrubal*, il a laissé au répertoire de la Comédie-Française *la Femme juge et partie*, qui ne fut donnée, du reste, qu'après *le Tartufe*. On joue encore cette pièce avec quelques modifications ; elle est écrite et composée gaiement, on y rencontre beaucoup de vers naturels. Bernadille, le héros de la pièce, cau-

sant avec Gusman, son serviteur, fait de lui-même un portrait tellement flatté, qu'il s'attire une piquante réponse :

BERNADILLE

Pour mon visage, il a, sans paraître farouche,
Quelque chose de grand.

GUSMAN

Oui, monsieur, c'est la bouche.

Montfleury, né sur les planches et auteur de comédies, a prêché dans cette pièce pour son dieu. Il a tracé du théâtre le tableau le plus innocent; peintre amoureux de son modèle, il en a caché les défauts. Cependant dans sa propre pièce de *la Femme juge et partie*, il fournit la preuve que la bienséance est quelquefois violée au théâtre.

Bernadille est un mari qui, se croyant trompé par sa femme, l'exporte dans une île déserte; il pense qu'elle est morte, il est sur le point d'en épouser une autre. Sa femme, sauvée par un certain duc dont elle gagne l'amitié, prend des habits d'homme, obtient du duc, pendant vingt-quatre heures, une place de prévôt ambitionnée par son mari, et se met à le juger. Cette donnée est ingénieuse, et Montfleury a rencontré des détails fort plaisants.

Comme Montfleury, comme beaucoup d'autres comédiens de son époque, Raymond Poisson composait des pièces de théâtre; il en a laissé plusieurs, dont les meilleures, *le Baron de la Crasse*, entre autres, sont loin de valoir les pièces de Scarron, que Boileau trouvait si méprisables. Louis XIV aimait Poisson; il le recevait bien et faisait droit à ses placets. Les pièces de Poisson sont beaucoup trop remplies d'équivoques et de grossièretés, comme un grand nombre d'ouvrages du temps. Tantôt c'est une dame qui a recours à son apothicaire pour s'entretenir le teint frais; tantôt ce sont des plaisanteries qui, pour se trouver dans le *Médecin malgré lui*, dans le *Malade imaginaire* et dans les *Plaideurs*, à propos de petits chiens, n'en sont pas moins de

mauvais goût ; elles ne sont pas rachetées d'ailleurs chez Poisson par des traits de génie.

Lubin ou le Sot vengé, comédie en vers de huit syllabes et en un acte, est écrite dans un tel style, qu'on ne conçoit pas que la belle société de l'hôtel de Bourgogne ait pu assister à la représentation d'œuvres pareilles. Le *Baron de la Crasse* eut plus de succès que le *Sot vengé*. On y trouve intercalée une petite farce en vers de huit syllabes. Poisson affectionnait ce rhythme, si peu favorable pourtant à la comédie. De Visé parle avec éloge de cette pièce dans ses *Nouvelles nouvelles*. A l'entendre, elle occupait la ville et la cour. C'est le portrait d'un baron campagnard. Plus on la voyait, plus on la voulait voir, s'écrie-t-il; peu s'en faut que Visé ne dise de cette comédie ce que Titus disait de Bérénice :

Je crois toujours la voir pour la première fois.

De Williers, comédien-auteur, s'écriait de son côté :

Le baron est sans parallèle
Et rien ne fut jamais si bien exécuté.

Loret, l'auteur de la *Gazette* historique en vers, écrivait aussi à propos du *Baron de la Crasse :*

Farce d'une rare façon,
Dont l'auteur est monsieur Poisson.

Malgré tous ces éloges contemporains, le *Baron de la Crasse* n'a pu rester au théâtre et n'y serait plus souffert.

Le *Fou de qualité* ou le *Fou raisonnable*, qui se donnait avant la *Thébaïde* de Racine, *l'Après-souper des auberges*, le *Poète basque*, les *Faux Moscovites*, les *Femmes coquettes*, la *Hollande malade*, les *Faux divertissans*, le *Bon soldat*, n'ont pas plus laissé de traces.

Le *Poète basque* était accompagné d'un jeu de scène assez singulier. Le poète basque, personnage assez ridicule, venait offrir aux comédiens de l'hôtel de jouer la *Mégère amoureuse*, comédie en trois actes, avec son valet. Le valet était vêtu en

Scapin d'un côté, et de l'autre en Agathe; il se tournait à mesure qu'il passait d'un personnage à l'autre : et présentait au spectateur tantôt le visage de Scapin, et tantôt celui d'Agathe. Poisson, lorsqu'il donna sa comédie du *Poète basque* à l'impression, mit en tête une épître dédicatoire plus curieuse que toutes ses œuvres. Il s'y moque avec beaucoup de bon sens et d'esprit des illusions des auteurs, de leurs petites vanités.

« J'espérais, dit-il, que ma pièce irait de pair avec le *Menteur*, que sa réussite passerait celle du *Cid*, mais je me suis trompé. » Poisson ne se plaint pas des libraires du Palais, loin de là : « Ils sont tous infatués de ce que je fais; ils me disent sans cesse que mes pièces ne se peuvent payer, et je vois bien qu'ils ont raison, car personne n'en achète. Si eux et moi n'en faisions des présents, nul n'en aurait que nous; et ce n'est pas faute qu'ils ne crient de toute leur tête quand je suis à la boutique : *J'ai les comédies de M. Poisson; Messieurs, voyez ici*, et c'est là que la joie secrète d'un petit poète de rien ne se peut exprimer. J'avoue aussi qu'entendre son nom éclater dans le Palais par la bouche d'un libraire a quelque chose de bien glorieux. J'ai, grâce à mon génie, reçu cet honneur et goûté la joie de me voir imprimé; mais je crois que celle de se voir vendre est tout autre, et c'est celle que je n'ai point encore sentie, quoique j'aie exprès été quatre ans de suite fort souvent au Palais. »

Poisson raconte alors avec finesse qu'un jour il crut avoir trouvé un acheteur. Un honnête homme voulut donner trois sous du *Baron de la Crasse* : cela fit tant de plaisir à Poisson qu'il lui donna la comédie pour rien. Il n'eut pas encore ce jour-là le plaisir de se voir vendre, et l'occasion ne se retrouva pas. Il finit par ces réflexions judicieuses :

« Je voulais faire le grand auteur, moi qui ne sais presque pas lire, qui n'ai étudié que *Lazarille de Tormes*, *Buscon* et *Fortunatus*. La louange qu'un nombre d'adulateurs donnent également à une bagatelle comme au poème le plus parfait, achève bien de gâter les gens. Après la représentation, je m'en suis vu

accabler dans notre hôtel, par ceux qui n'y paient point. L'on ne peut rien voir de si plaisant me disaient-ils; personne n'écrit si naturellement que vous; il est impossible de mieux faire dans ce genre, vous devriez écrire sans cesse. J'avalais tout cela comme un nectar, et le cœur enflé en ballon j'allai le lendemain au Palais exprès pour m'y voir, car je m'imaginais que chacun devait m'y regarder avec admiration : il en est quelques-uns, beaucoup plus habiles que moi, mais qui ne sont guère moins faibles sur la bonne opinion d'eux-mêmes, qui avalent cette fumée d'aussi bon cœur que je faisais, et qui, si je ne me trompe, en avaleraient autant et plus que moi avant qu'en être étouffés. »

Raymond Poisson avait eu six enfants. L'un d'eux, Paul Poisson, lui succéda dans tous ses rôles. Nous le reverrons. Dans le *Baron de la Crasse* on trouve réunis les titres des pièces qui étaient au répertoire de 1669. Le Baron demande à un comédien si sa troupe joue l'*Aquilon de Colchos*. Le comédien répond :

— Non; nous n'avons qu'Euxode (Eudoxe) et l'hòpital des fous,

Messieurs; le Don Quichot, l'illusion comique;
Argenis, Ibrahim, et l'amour tyrannique;
La belle esclave, Orphée, Esther, Alcimédon,
Gustaphe, Sancho-Pance, Erigone, Didon,
Alcionie, Osman, les captifs, Zénobie,
Le prince déguisé, Clorise, la Sylvie,
Sophonisbe, Andromire, Agis, Coriolan,
Cléopâtre, Quixaire, Eurimidon, Séjan,
L'inconstance d'Hylas, Clarimonde, Panthée,
Téléphonte, Arbiran, Laure persécutée,
L'aveugle clairvoyant, Mirame, Darius,
Le prince fugitif, Roxane, Arminius,
Roland le Furieux, Palène, Mithridate,
Don Sanche d'Aragon, Melite, Tiridate....

Les auteurs nommés sont : Rotrou, Scudéry, Ch. Beyr, Guérin de Bouscal, Pierre Corneille, du Ryer, l'Etoile, Chapoton, Benserade, Desmarets, Bois Robert, Tristan, Montauban, Balthazar, Baro, Mayret, Chevreau, Gillet, Desfontaines,

Magnon, Maréchal, Gilbert, de Brosse, Thomas Corneille, La Calprenède et l'abbé de Boyer. Poisson ne nomme pas Molière, qui était pour sa troupe un rival trop heureux. Plus tard il mentionne encore le *Cid* et *Don Sanche d'Aragon*.

Boursault, dont la première éducation avait été négligée, acquit néanmoins une certaine facilité de versification. Issu d'une des principales familles de Mussy-l'Évêque, il se poussa auprès des grands et se crut assez puissant pour lutter contre le génie de Molière et le mérite de Boileau. Le malheureux s'y brisa; mais en homme prudent, voyant la lutte impossible, il ne tarda pas à se réconcilier avec ses illustres adversaires. La vie de Boursault est bien celle des poètes de cette époque, obligés de vivre de bienfaits et tendant toujours la main. Boursault raconte fort agréablement plusieurs circonstances dans lesquelles il s'est trouvé forcé de demander de l'argent à divers personnages. Le passage suivant d'une lettre à la duchesse d'Angoulème, dont il était secrétaire, est très ingénieusement tourné. Boursault, se trouvant dans une hôtellerie de Melun et n'ayant pas de quoi payer sa dépense, apprit que Fouquet était à Vaux : il lui envoya un sonnet. Fouquet lui fit remettre immédiatement la somme de trente louis. Voici comment Boursault raconte le reste de l'aventure : « Je fus si surpris, madame, d'une générosité si grande, que depuis Vaux jusqu'à l'hôtellerie où j'avais laissé ma valise, je regardai pour le moins cent fois le présent qu'on venait de me faire. La peine que j'eus à me figurer que trente louis se donnassent si facilement fit que je crus longtemps qu'il fallait qu'ils ne fussent pas en or; et cette appréhension m'inquiétait si fort, qu'il me tardait que je fusse à *la Corne*, pour voir si l'on ne ferait point de difficulté de me les changer. Je supplie Votre Altesse de ne pas attendre que je l'entretienne de la joie que j'eus de voir que mes pistoles passaient avec autant de facilité que si je les avais reçues pour de bonne marchandise; elle ne fut guère moins grande que le zèle que j'ai pour votre service, et je pense, Madame, que c'est dire assez qu'il est malaisé

d'être plus joyeux que je ne le fus quand je vis que mes louis étaient de bon aloi. *J'en regardais un qui me semblait douteux, et que j'avais envie de reporter.* » Ce dernier trait n'est-il pas charmant ? Si Fouquet donnait avec grâce, Boursault recevait avec esprit. Le poète et le financier étaient quittes.

Le Médecin volant de Boursault, ainsi appelé parce que c'est un faux médecin qui, pour jouer son rôle, saute d'une fenêtre à l'autre, est bien loin de valoir celui de Molière. On ne saurait se faire une idée de l'inconvenance du *Médecin volant* de Boursault; nos aïeux ne se montraient pas extrêmement difficiles dans leur gaieté, Molière lui-même tomba parfois dans la grossièreté.

Les deux meilleures pièces de Boursault, faites toutes les deux après la mort de Molière, sont *le Mercure galant* et *Ésope à la cour*. Il avait dirigé sa comédie du *Mercure galant* contre De Visé; mais comme il craignait le mauvais vouloir de celui-ci, il crut devoir s'excuser dans une préface assez curieuse : « Mon dessein, dit-il, en faisant cette pièce de théâtre, n'a été de donner aucune atteinte à un livre que son débit justifie assez, mais seulement de satiriser un nombre de gens de différents caractères qui prétendent être en droit d'occuper dans *le Mercure galant* une place qu'y pourraient légitimement tenir les personnes d'un véritable mérite. Je croirais avoir rendu un service important à son auteur, et même à ceux dont je veux parler, si j'avais fait des portraits assez ressemblants pour épargner à l'un la peine d'écouter des sottises, et à un autre la honte de les dire. Des personnes qui ont autant de probité que d'esprit pourraient rendre témoignage que je les ai consultées, moins pour les prier de me donner des lumières sur mon ouvrage que pour savoir s'il y avait apparence que je pusse faire tort à quelqu'un ; et s'il m'était resté quelque scrupule sur ce sujet, peut-être n'y aurait-il eu aucun espoir de succès qui m'eût obligé à mettre cette comédie au jour. Je ne prendrai pas tant de soin de justifier ma pièce que ma conduite. Je dirai seulement qu'il y a longtemps qu'on n'en a repré-

senté dont on soit sorti avec plus de satisfaction que de celle-ci, et qu'on n'a point eu de peine à faire grâce aux défauts qui y sont en faveur des beautés qu'on a trouvées. M. Poisson, que je priai de la mettre sous son nom, pour quelques raisons que j'avais, et qui ont cessé, eut assez de scrupule pour ne vouloir être que l'économe d'un bien dont je lui avais abandonné la propriété. Quand il eut assuré le succès de cet ouvrage, il cessa d'en vouloir être l'auteur; et le refus qu'il fit d'accepter une réputation qui ne lui appartenait pas mérite que ma reconnaissance ajoute ce témoignage à celle qu'il s'est acquise. »

Il y a dans cette pièce, spirituellement écrite du reste, des détails fort libres; les expressions y sont d'une crudité qui blesse nos oreilles plutôt que nos mœurs. Au dix-septième siècle, on appelait les choses par leur nom; nous les voulons gazées, elles ont plus de prix à nos yeux lorsque nous les devinons. Comme les gastronomes blasés qui ont besoin que les mets soient relevés par des sauces piquantes, nous n'admettons les obscénités que présentées d'une façon détournée, imprévue. Il y a plus de libertinage que de pudeur dans cette révolte que nous faisons paraître lorsque l'auteur comique met trop de franchise dans son expression. Il faut convenir néanmoins que Boursault a dépassé toutes les limites des bienséances. Les fâcheux présages que rencontre sur son chemin M. de la Motte, qui craint des disgrâces conjugales s'il se marie avec Claire, et la confidence qu'il fait de ses appréhensions devant sa fiancée, ne sont guère tolérables : non content de s'égayer des catastrophes qui peuvent tomber sur un époux prédestiné, Boursault a cherché encore le comique beaucoup plus bas. Cependant cette comédie, réellement amusante au fond, est conservée au répertoire : elle est aimée des acteurs, elle fournit surtout à la même personne l'occasion de briller dans divers rôles à caractères.

Boursault mit en dialogue le joli roman de *la Princesse de Clèves*, mais la chute de cette pièce fit *tomber*, dit-il, *ses créanciers de leur haut*. *La Princesse de Clèves* n'eut que deux repré-

sentations. Sa tragédie de *Marie Stuart* n'eut pas beaucoup plus de succès.

En revanche, la pièce d'*Ésope à la cour* réussit complétement. « Quelques-uns disent qu'on n'a rien vu de si bon depuis Molière, écrivait Boursault à sa femme, et ceux qui veulent me flatter disent qu'il n'a rien fait de meilleur; mais je lui rends justice, et je me la rends aussi : c'est assez dire que je ne me laisse pas aller à la flatterie. » Boursault avait enfin compris la différence qu'il y a entre le génie et le talent. Il rendit le même hommage à La Fontaine en avouant que les fables du Bonhomme étaient bien supérieures aux siennes. De pareils traits recommandent Boursault, et l'on passe le crayon sur quelques cruels hémistiches de Boileau. Le dénoûment d'*Ésope à la cour*, emprunté à la fable du Berger et du Roi de La Fontaine, est excellent. Ésope ayant enfermé un habit d'esclave dans cette caisse soupçonnée de dérober des millions, offre un haut enseignement. Cette philosophie a été heureusement mise en scène par Boursault.

Le Mercure galant et *Ésope à la cour* se jouent encore. Boileau sur ses vieux jours écrivait à Brossette : « De tous les auteurs que j'ai critiqués, M. Boursault est certainement celui qui a le plus de mérite... » Voilà une réparation meilleure que celle qu'il a faite à Quinault.

De Visé, auteur du *Mercure galant*, et qui fut le constant ami de Thomas Corneille, donna au théâtre beaucoup de pièces, toutes d'une grande médiocrité. Nous ne citerons que *Bacchus et Ariane*, parce qu'il se vante d'avoir su joindre le comique au sérieux : ce qui ne s'était vu, dit-il, que dans *Amphitryon*. Nous voulons seulement constater que des efforts avaient été renouvelés alors pour allier ensemble ces deux éléments opposés.

Dans la préface des *Dames vengées* de Visé, on trouve quelques lignes caractéristiques sur le goût du public de 1695 : « Depuis quelques années, dit l'auteur, les murmures du parterre et même ses éclats un peu trop vifs pour condamner ce qui lui déplaisait dans une pièce et qui semblait approcher du sérieux,

avaient faire croire qu'il ne voulait rien souffrir au théâtre dont les plaisanteries ne fussent outrées. » C'est ce goût du public qui a donné naissance aux joyeuses comédies de Dancourt et de Regnard. Cette disposition au comique, même outré, valait mieux que la larmoyante et sentimentale manie du dix-huitième siècle.

La Fontaine, que son inimitable génie entraînait vers la fable et vers le conte, s'aventura dans la carrière dramatique; il avait commencé par une imitation de *l'Eunuque* de Térence, écrite en bon style de comédie, mais qui se ressentait de la froideur du sujet. Il s'adjoignit ensuite le comédien Champmeslé et tira avec lui du *Roman Comique* de Scarron *Ragotin*, pièce en cinq actes, moins amusante que l'original. Mais leur comédie du *Florentin* est un petit acte versifié d'une manière spirituelle et vive. Cette pièce semble avoir été inspirée par *l'École des femmes*. Hortense trompe Harpagème comme Agnès trompe Arnolphe. Harpagème a fait faire par un serrurier un piége pour prendre Timante, l'amant d'Hortense; le serrurier, d'accord avec l'amant, enferme le jaloux dans une sorte de cage, Timante enleve Hortense à ses yeux. C'est le chef-d'œuvre de La Fontaine et de Champmeslé.

La Coupe enchantée, comédie en un acte et en prose, dans laquelle se trouvent aussi *les Oies de frère Philippe*, est bien loin de valoir *le Florentin*, et surtout ces deux contes charmants que La Fontaine en a faits. Il ne reste qu'une analyse de la pièce intitulée *le Veau perdu*, le manuscrit n'en a pas été conservé. On n'a pu l'imprimer. La Fontaine, qui le croirait? avait commencé une tragédie d'*Achille*, dont il a laissé deux actes. On n'a pas regretté que les trois derniers n'eussent jamais été achevés. Briséis, l'esclave dont parle Homère, joue son rôle dans cette tragédie, mais elle est devenue une princesse qui a perdu ses États.

Champmeslé, mari de la célèbre comédienne de ce nom, était un homme d'esprit. Il avait débuté comme auteur, par une comédie intitulée *les Grisettes*, à l'époque où Molière donnait

la Comtesse d'Escarbagnas. On a aussi de lui *l'Heure du berger*, pastorale, à l'instar des pastorales de Boyer et de Rotrou. Champmeslé décrit assez bien

> . . . . cette heure favorable
> Qu'on ne rencontre pas une seconde fois.

Nous devons mentionner plusieurs comédiens-auteurs désireux d'obtenir la double gloire de Molière : Rosimont, Brécourt, dont les œuvres ne sont pas sans mérite, et Hauteroche, qui compte parmi ses nombreuses pièces *le Deuil*, comédie fort gaie. Un fils, tout de noir habillé, se présente chez le receveur de son père, en lui disant qu'il vient de perdre l'auteur de ses jours, et se fait compter une somme assez ronde due au vieillard; celui-ci ne tarde pas à paraître, on le prend pour un esprit. Sa présence cause de grandes frayeurs. Quelques vers bien frappés reproduisent çà et là les mœurs du temps.

Baron, élève de Molière, le célèbre acteur, composa, ou, selon quelques critiques du temps, s'attribua plusieurs comédies, dont la meilleure est, sans contredit, *l'Homme à bonnes fortunes*. Baron, gâté par les duchesses de son temps, avait étudié la fatuité sur lui même. Cette comédie de Baron est spirituelle et amusante; non pas que l'esprit y soit en relief; mais il est mêlé dans la contexture de la pièce avec assez de bonheur. Tous les aristarques qui en ont parlé ne nous paraissent pas lui avoir rendu justice. Sauf le troisième acte, qui est totalement insignifiant et dont on n'a que faire, cette pièce renferme des choses excellentes, et l'on sent qu'elle a été composée presque sous les yeux de Molière. La scène des deux femmes qui reconnaissent chacune dans la toilette l'une de l'autre les bijoux qu'elles ont envoyés à leur volage amant, est d'une bonne nature comique; car Moncade reçoit d'une main pour donner de l'autre, et, comme dit son valet Pasquin, *ce qui vient de la flûte retourne au tambour*.

Dans *la Coquette ou la fausse prude*, Baron se distingue aussi par un style naturel, aisé; mais l'intrigue est moins bien conduite

que celle de *l'Homme à bonnes fortunes.* Il s'y trouve de jolis détails. Baron dépeint très bien, par exemple, ces bouderies qui ont lieu entre les amants presque sans sujet, et qui n'en amènent pas moins des orages.

Nous avons remarqué aussi des traits qui prouvent que l'engouement romanesque était bien tombé. Éraste tient des propos langoureux à sa maîtresse; celle-ci de s'écrier : « *Encore une fois, brisons là ; j'aimerais autant lire* Clélie *que de vous entendre.* »

L'Andrienne, que l'on donnait au père de La Rue, jésuite, est une traduction de l'*Andrienne* de Térence. Elle est faite avec goût. *L'Andrienne* française fit naître une mode célèbre; mademoiselle Dancourt pour jouer le rôle de *Glicerie* avait arrangé une sorte de robe qui fit fureur, toutes les dames élégantes en voulurent une pareille; ces robes s'appelaient des *andriennes*. — *Les Adelphes*, qui suivirent *l'Andrienne*, réussirent moins. Ni la littérature, ni la mode ne leur accordèrent protection; Molière dans *l'École des maris* avait épuisé le sujet.

Baron, comme acteur, a été apprécié par mademoiselle Clairon d'une manière très nette et très juste : « Baron eut l'avantage » d'être élevé par Molière; il avait de l'esprit, une figure imposante, et passait sa vie avec ce que la France avait de plus » illustre. Comme les autres, il cadençait et déclamait les vers » dans ses jeunes années; mais à force de s'exalter lui-même, » de s'égaler autant qu'il le pouvait aux premiers personnages » de l'État, qui l'admettaient près d'eux, la simple et véritable » grandeur lui devint familière : il la porta dans ses rôles, et » c'est à lui qu'on doit les premières leçons de cette vérité qu'il » est toujours si difficile d'atteindre. »

Les recueils d'anecdotes sont remplis des aventures de Baron; ils se plaisent surtout à raconter qu'après sa rentrée au théâtre, à l'âge de soixante-huit ans, Rodrigue un jour se vit forcé de rester aux genoux de Chimène jusqu'à ce que deux valets de théâtre fussent venus le relever.

Si l'on veut avoir le portrait d'Armande Béjart, femme de

Molière, il faut le chercher, assure-t-on, dans la scène du *Bourgeois gentilhomme*, où Cléante défend Lucile contre les insinuations malveillantes de Covielle. Après avoir désolé Molière vivant par sa coquetterie, veuve elle profana son nom en épousant un comédien obscur, Guérin d'Estriché (1).

Mademoiselle Beauval, qui créa le rôle de *Nicole* à Chambord, malgré Louis XIV, et dont la gaieté désarma la sévérité du roi, était d'un caractère assez difficile à vivre, au dire de tous les auteurs du temps. Sa vie était un roman. Elle avait été exposée tout enfant à la porte d'une église de Hollande, et recueillie par une blanchisseuse, qui la céda à l'âge de dix ans à Filandre, directeur d'une troupe de comédiens ambulants; on l'appelait alors mademoiselle Bourguignon. Son mariage avec Beauval est curieux. On voûlut s'y opposer, on obtint même de l'archevêque de Lyon un ordre par lequel défense était faite à tous les curés de célébrer ce mariage. Voici comment s'y prirent les amants. Mademoiselle Bourguignon se rendit avec Beauval à la paroisse, un jour de prône; Beauval se cacha sous la chaire du curé; et lorsque le prône fut fini, il se montra, éleva la voix, et déclara qu'il prenait mademoiselle Bourguignon pour sa femme; elle dit de son côté qu'elle prenait Beauval pour époux. Après ce scandale, on les maria; on devinait bien qu'ils se seraient passés d'une plus ample cérémonie. Cependant les mœurs des acteurs s'étaient considérablement améliorées. On était déjà bien loin du temps où Tallemant disait : « *C'étaient presque tous filous, et leurs femmes vivaient dans la plus grande licence du monde; c'étaient des femmes communes.* »

Mademoiselle d'Ennebaud, cette *grosse Aricie* dont parle le fameux sonnet de madame Deshoulières sur *Phèdre*, était fille de Montfleury, et son frère composa pour elle le rôle de Julie dans *la Femme juge et partie*. Mademoiselle Des OEillets a été

(1) Il existe contre elle sous le titre de la *Fameuse comédienne* un infâme pamphlet.

regardée comme une des meilleures tragédiennes de l'Hôtel de Bourgogne ; mais elle fut surpassée par la Champmeslé. Celle-ci, après avoir enlevé le rôle d'Hermione à mademoiselle Des OEillets, qui s'écria, après l'avoir vue jouer : « *Il n'y a plus de Des Œillets,* » exerça un grand empire sur Racine, dont elle devint l'actrice : il composa pour elle les rôles de Bérénice, d'Atalide, de Monime, d'Iphigénie et de Phèdre, et la gloire de la Champmeslé demeure à jamais unie à celle du divin poète.

CHAPITRE DIXIÈME.

RACINE.

L'enfance de Racine s'était passée avec Homère, Sophocle, Euripide, dans la solitude de Port-Royal. On sait quelle impression fit sur lui le roman de *Théagène et Chariclée*, qu'il apprit par cœur après en avoir vu brûler par le sacristain, son professeur, deux exemplaires qu'il s'était procurés en secret. Il était aussi versé dans les littératures italienne et espagnole dès l'âge de dix-sept ans. Les premiers vers que Racine a composés sur les beautés champêtres de Port-Royal n'annonçaient pas l'auteur d'*Andromaque;* cependant ils ont du nombre, de l'harmonie. Racine vint à Paris, où il fit sa logique au collége d'Harcourt. En 1660, le mariage du roi donna essor à une foule d'odes; Racine fit la sienne : elle était intitulée *la Nymphe de la Seine;* elle plut à Chapelain, qui obtint alors pour lui une pension de Colbert et cent louis de gratification.

Racine n'était pas riche, il avait même quelques dettes. Après avoir essayé de mettre à la scène son roman chéri de *Théagène et Chariclée* et renoncé ensuite à ce projet, il prit dans Euripide le sujet de *la Thébaïde :* on prétend que ce fut Molière qui, après la lecture de *Théagène et Chariclée*, imposa à Racine la querelle d'Étéocle et Polynice. Racine n'ignorait pas que ce

sujet avait été traité par Rotrou, sous le nom d'*Antigone;* mais ce sujet lui parut susceptible d'une nouvelle étude : Rotrou avait voulu combiner ensemble *les Phéniciennes* d'Euripide et l'*Antigone* de Sophocle, fusion qui s'était mal opérée. Racine emprunta même à Rotrou, selon ce que rapporte La Grange-Chancel, deux récits entiers qui passaient pour inimitables, mais ces récits disparurent à l'impression. *La Thébaïde*, quoique les défauts du temps s'y fassent sentir, révélait un écrivain plus qu'un auteur dramatique. La haine des deux frères est peinte avec énergie. Cette œuvre suffit à Molière pour qu'il encourageât l'auteur.

Dans sa tragédie d'*Alexandre*, Racine se ressouvint trop du grand Cyrus; il compromit le caractère de son héros en lui faisant débiter des galanteries dignes des marquis du temps. Le meilleur jugement qui ait été porté sur la tragédie d'*Alexandre* est, sans contredit, celui de Saint-Évremont dans une lettre écrite à la femme d'un président ou sénéchal de Saumur. Il s'exprime en ces termes :

« Depuis que j'ai lu le grand Alexandre, la vieillesse de « *Corneille* me donne bien moins d'alarmes; je n'appréhende « plus tant de voir finir avec lui la tragédie : mais je voudrais « qu'avant sa mort il adoptât l'auteur de cette pièce, pour for- « mer avec la tendresse d'un père son vrai successeur.

« Je voudrais qu'il lui donnât le bon goût de cette antiquité « qu'il possède si avantageusement; qu'il le fît entrer dans le « génie de ces nations mortes, et connaître sainement le carac- « tère des héros qui ne sont plus. C'est, à mon avis, la seule « chose qui manque à un si bel esprit. Il a des pensées fortes et « hardies, des expressions qui égalent la force de ses pensées : « mais vous me permettrez de vous dire après cela qu'il n'a pas « connu *Alexandre* ni *Porus*.

« Peut-être que pour faire *Porus* plus grand, sans donner dans « le fabuleux, il a pris le parti d'abaisser son *Alexandre*. Si ça « a été son dessein, il ne pouvait pas mieux réussir; car il en fait

« un prince si médiocre, que cent autres le pourraient emporter « sur lui comme *Porus*. Ce n'est pas qu'*Éphestion* n'en donne « une belle idée ; que *Taxile*, que *Porus* même ne parlent avan- « tageusement de sa grandeur ; mais quand il paraît lui-même, « il n'a pas la force de la soutenir, si ce n'est que par modes- « tie il veuille paraître un simple homme chez les *Indiens*, dans « le juste repentir d'avoir voulu passer pour un Dieu chez les « *Perses*. A parler sérieusement, je ne connais ici d'*Alexandre* « que le seul nom ; son génie, son humeur, ses qualités, ne me « paraissent en aucun endroit. Je cherche dans un héros impé- « pétueux des mouvements extraordinaires qui me passionnent, « et je trouve un prince si peu animé, qu'il me laisse tout le « sangfroid où je puisse être. Je m'imaginais en *Porus* une « grandeur d'âme qui nous fût plus étrangère ; le héros des « *Indes* devait avoir un caractère différent de celui des nôtres. « Un autre ciel, pour ainsi parler ; un autre soleil, une autre « terre y produisent d'autres animaux et d'autres fruits : les « hommes y paraissent tout autres par la différence des visages, « et plus encore, si je l'ose dire, par une diversité de raison.

« Ceux qui veulent représenter quelque héros des vieux « siècles, doivent entrer dans le génie de la nation dont il a été, « dans celui du temps où il a vécu, et particulièrement dans le « sien propre. Il faut dépeindre un roi de l'*Asie* autrement « qu'un *consul romain* : l'un parlera comme un monarque absolu, « qui dispose de ses sujets comme de ses esclaves ; l'autre, « comme un magistrat qui anime seulement les lois, et fait res- « pecter leur autorité à un peuple libre. Il faut dépeindre autre- « ment un vieux *Romain* furieux pour le bien public, et agité « d'une liberté farouche, qu'un flatteur du temps de *Tibère*, « qui ne connaissait plus que l'intérêt, qui s'abandonnait à la « servitude. Il faut dépeindre différemment des personnes de la « même condition et du même temps, quand l'histoire nous en « donne de différents caractères. Il serait ridicule de faire le « même portrait de *Caton* et de *César*, de *Catilina* et de *Cicéron*,

« de *Brutus* et de *Marc-Antoine*, sous ombre qu'ils ont vécu « dans la république en même temps. Le spectateur, qui voit « représenter ces anciens sur nos théâtres, suit les mêmes règles « pour en bien juger que le poète pour les bien dépeindre ; et « pour y réussir mieux, il éloigne son esprit de tout ce qu'il voit « en usage, tâche à se défaire du goût de son temps, renonce à « son propre naturel, s'il est opposé à celui des personnes qu'on « représente; car les morts ne sauraient entrer en ce que nous « sommes, mais la raison, qui est de tous les temps, nous peut « faire entrer en ce qu'ils ont été.

« Un des grands défauts de notre nation, c'est de ramener « tout à elle, jusqu'à nommer *étrangers*, dans leur propre pays, « ceux qui n'ont pas bien ou son air ou ses manières. »

Nous avons cité ces considérations de Saint-Évremond parce qu'elles nous ont paru pleines de justesse; on ne saurait mieux dire assurément. On voit que les questions de fidélité historique étaient dès cette époque éloquemment débattues. Saint-Évremond termine sa dissertation par un tableau curieux qui prouve toute l'étendue, toute l'indépendance de son esprit :

« J'aurais souhaité, ajoute-t-il, que le fort de la pièce eût été « à nous représenter ces grands hommes, et que, dans une scène « digne de la magnificence du sujet, on eût fait aller la gran- « deur de leurs âmes jusqu'où elle pourrait aller. Si la conver- « sation de *Sertorius* et de *Pompée* a tellement rempli nos esprits, « que ne devait-on pas espérer de celle de *Porus* et d'*Alexandre* « sur un sujet si peu commun? J'aurais voulu encore que « l'auteur nous eût donné une plus grande idée de cette guerre. « En effet, ce passage de l'*Hydaspe*, si étrange qu'il se laisse à « peine concevoir; une grande armée de l'autre côté avec des « chariots terribles, et des éléphants alors effroyables; des « éclairs, des foudres, des tempêtes qui mettaient la confusion « partout, quand il fallut passer un fleuve si large sur de simples « peaux; cent choses étonnantes qui épouvantèrent les Macé- « doniens, et qui purent faire dire à Alexandre qu'enfin il avait

» trouvé un péril digne de lui ; tout cela devrait fort élever
» l'imagination du poète, et dans la peinture de l'appareil, et
» dans le récit de la bataille. »

La tragédie d'*Alexandre* eut cette singularité qu'elle fut jouée en même temps sur le théâtre de Molière et sur celui de l'hôtel de Bourgogne. Les frères Parfait prétendent, en se fondant sur des vers du gazetier Robinet, que la première représentation de cette tragédie eut lieu le même jour au théâtre du Palais-Royal et à l'hôtel de Bourgogne; mais les vers de Robinet disent seulement qu'elle fut jouée *à la fois* sur les deux théâtres, sans indiquer que ce fut le même jour. Il est plus probable que Racine, trouvant la pièce mal jouée au théâtre du Palais-Royal, la fit passer à celui de l'hôtel de Bourgogne; et ce fut la cause de sa brouille avec Molière, car Racine enleva alors à sa troupe mademoiselle Duparc.

La distance qui sépare *Andromaque* d'*Alexandre* est immense; en dépit d'une prédiction de Corneille, qui avait conseillé à Racine de renoncer à la tragédie, après la lecture d'*Alexandre*, le jeune auteur se place bien près de son juge sévère par son troisième ouvrage.

Deux grands poètes, Euripide, Virgile, avaient tracé déjà le caractère de la veuve d'Hector, et la façon dont elle est représentée par chacun marque bien la différence des temps. Euripide a fait d'Andromaque la concubine du fils d'Achille, et, malgré quelques regrets donnés à son mari, elle s'est assez bien habituée à son sort, puisqu'il est résulté de cette liaison un fils qu'elle aime, et pour les jours duquel elle est prête à sacrifier les siens. On dirait d'ailleurs qu'elle regrette plus sa puissance et sa splendeur passées que son vaillant époux. La comparaison de sa servitude présente et de son ancienne domination est le trait le plus profond qui lui déchire le cœur. Enfin, sa jalousie perce contre Hermione, qui lui a enlevé la tendresse de son maître, et dont les emportements font dire au chœur : *La jalousie est la passion des femmes; elles ne peuvent supporter celles qui partagent*

avec elles le lit de leurs époux. On pourrait appeler Euripide le poète des maximes sensées. Ce n'est donc point la fidélité à Hector que se distingue son Andromaque, mais par la force du sentiment maternel. Elle est sublime lorsque Ménélas la menace de faire périr son fils si elle ne quitte les autels protecteurs de Thétis, que ses mains tiennent embrassés, enfin lorsqu'on la voit se précipiter aux pieds de son oppresseur en lui livrant sa tête; mais, encore une fois, c'est pour son fils qu'elle agit ainsi, pour son fils qui n'est pas celui d'Hector. Euripide a dessiné de très beaux caractères, et pénétré fort avant dans la connaissance du cœur humain. Il savait qu'on rencontre peu de veuves inconsolables, mais qu'il y a beaucoup de mères courageuses et dévouées, et que le lien qui attache la mère à son enfant est indépendant même de l'attachement qu'elle a pu porter à son mari.

Les mœurs du temps de Virgile avaient perdu depuis longtemps leur simplicité primitive, on exigeait plus de délicatesse de sentiments; les sources de l'idéal s'ouvraient, et les poètes y trempaient leurs lèvres nourries du miel de Platon. Virgile surtout pressentaient les destins futurs de l'humanité, et c'est le plus spiritualiste des poètes antiques. Voyons donc ce qu'il a fait d'Andromaque. Ce n'est pas qu'elle soit en réalité plus irréprochable que celle d'Euripide; elle paraît même plus équivoque encore, puisque des bras de Pyrrhus elle a passé dans les bras d'Hélénus, après le meurtre du fils d'Achille par Oreste; mais en admettant la possession comme la conséquence forcée de sa captivité, quelle âme constante elle a gardée, et comme le souvenir d'Hector est toujours vivant dans son sein! Énée, en abordant les côtes de l'Épire, aperçoit une ville toute semblable à Ilion; voilà la porte Scée; voilà le Scamandre; et dans ce bois sacré, quelle est cette femme désolée qui pleure sur deux tombeaux? C'est Andromaque, c'est la veuve d'Hector qui fait des libations sur la cendre de son époux. Elle pleure sans cesse le héros troyen, repousse les vœux de Pyrrhus, qui lui offre et son trône et sa main, et, plutôt que d'être infidèle à son Hector, au

risque même de compromettre l'avenir de son fils, elle se plongera un poignard dans le cœur.

Racine voulut à son tour transporter Andromaque dans la pure région des idéalités; avec lui ce n'est plus une matrone d'Ephèse, c'est un modèle accompli de la foi conjugale. La mission de la poésie a toujours été de détacher l'âme des sens; et plus il y a d'abnégation de la chair au profit de l'idée, plus il y a d'élévation dans le caractère. Par la loi des contrastes, il est presque toujours arrivé que les époques les plus galantes ont produit les ouvrages les plus sévères, comme si les hommes sentaient le besoin de jeter un voile de pudeur sur la licence des mœurs. Le commencement du siècle de Louis XIV ne nous semble pas observateur de la plus stricte morale. Le grand roi qui fit mourir La Vallière de chagrin donnait à sa cour l'exemple de l'infidélité; Ninon de Lenclos tenait le sceptre de la mode et du goût; le bon La Fontaine n'avait pas une vie bien réglée; Racine lui-même est devenu l'amant de mademoiselle Champmeslé. Mille exemples prouveraient que ce siècle était celui des tendres faiblesses, et cependant il fit éclore les types si purs des Andromaque, des Monime, des Bérénice, des Pauline, des Chimène, des Laodice, des Elmire, des Henriette, de tout ce que le génie a pu emprunter de séduisant aux principes de la vertu.

L'Andromaque de Racine approche de la perfection plus que les deux autres; mais on la voudrait un peu plus franche dans son allure, et véritablement elle fait la coquette lorsqu'elle dit à Pyrrhus :

> Vous ne l'ignorez pas, Andromaque sans vous
> N'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux.

Elle emploie trop de subterfuges pour se tirer de la position difficile où elle est. Corneille aurait donné à cette reine découronnée et suppliante une bien autre majesté. C'est, du reste, la tragédie de l'amour que cette tragédie d'*Andromaque*, tout le cœur y est. Elle fut pour Racine ce que *le Dépit amoureux* fut

pour Molière. Effacez les noms de Pyrrhus et d'Andromaque, d'Hermione et d'Oreste. Hermione est une femme que l'on quitte, Hermione aime et déteste à la fois Pyrrhus; Oreste est un de ces amoureux ensorcelés qui, tout dédaignés qu'ils sont, ne peuvent se priver de la présence d'une femme, et qu'une coquette tient en laisse; Andromaque est la veuve qui lutte avec un autre amour dans le cœur contre les espérances d'un homme à qui sa destinée est soumise, d'un maître qui commande, et auquel il faudra céder; est-ce donc de l'histoire? C'est la vie, la vie de tous les jours; ce sont les irrésolutions, les emportements, les contraintes, les faiblesses, les injustices, les fureurs, en un mot la fatalité de l'amour. Racine semble avoir profité néanmoins des critiques de Saint-Évremond. Pyrrhus a conservé quelque chose de son caractère violent; il est moins Céladon qu'Alexandre, il s'égare moins sur les bords du fleuve du *Tendre*. Racine s'efforçait de rompre en visière avec le roman et de se mettre au dessus de son temps. il se rapprochait de Corneille, qu'il devait égaler.

Il y a pourtant beaucoup de différence encore entre le Pyrrhus grec et le Pyrrhus français.

Le Pyrrhus d'Euripide ne se montre pas homme à filer le parfait amour avec Andromaque, et, du côté d'Hermione, il n'a plus également rien à désirer, Hermione lui appartient. Il a vu la jeune Lacédémonienne se mêler aux exercices de la lutte et de la course, avec sa robe courte et flottante; il a souhaité de la posséder, il l'a épousée sur-le-champ. Tel est Pyrrhus. Il fait vivre sous le même toit Hermione et Andromaque, sans s'inquiéter de cette jalousie qui est la « passion des femmes, » comme dit le poète grec. Il sait bien qu'en sa présence chacune restera soumise, et que ses oreilles ne seront pas troublées de plaintes continuelles. Aussi Euripide a-t-il choisi, pour faire éclater l'orage, l'instant où le fils d'Achille est allé à Delphes, afin de fléchir Apollon, qu'il a blessé naguère par une imprudente prière. Le débat s'engage alors entre Hermione et Andromaque : la pre-

mière excitée par son père Ménélas, ce roi des maris trompés, et par son cousin Oreste, dont l'habitude est d'assassiner les gens qui lui déplaisent; la seconde protégée par la sagesse du vieux Pélée, l'époux de la déesse Thétis. Voilà quels sont les personnages de la tragédie grecque, œuvre admirable de vérité, et soutenue par un puissant intérêt.

On peut adresser un reproche général à Racine : c'est d'avoir choisi, à l'exception d'*Athalie*, des sujets qu'il était obligé de dénaturer pour les faire admettre par une cour galante au fond, mais sévère en apparence. Les imitations qu'il a faites des théâtres greć et latin, si adorables qu'elles soient en elles-mêmes, nous choquent comme si on revêtait la Vénus antique d'une robe coquette et galante. Pourquoi son Andromaque n'est-elle pas une veuve quelconque, une veuve imaginaire? C'est fâcheux qu'elle donne un démenti perpétuel à de classiques souvenirs. Ç'aurait été un grand bonheur que le poète ne se fût pas appuyé sur un passé si certain, et que sa puissance créatrice eût peuplé avec amour de quelques êtres immortels de plus le pays enchanté de l'imagination.

Racine a voulu faire pour la tragédie, ce que Molière faisait dans le même temps pour la comédie, mais il avait moins d'art; Molière, d'ailleurs, ne s'attaquait pas à des noms consacrés.

Un auteur du temps, Subligny, fit une parodie d'*Andromaque*, intitulée *la Folle querelle*... Subligny prétend avoir compté dans cette tragédie *trois cents* fautes de diction... Ce qui fait le plus d'honneur à la parodie de Subligny, c'est que quelques personnes l'attribuèrent à Molière; en revanche, une telle erreur compromet singulièrement le goût de ces personnes là. Subligny se rallia dans la suite à Racine, et devint même un de ses plus chauds panégyristes. Il se mêla de défendre *Bérénice*, on verra que Racine n'avait pas besoin de son secours.

Racine avait un esprit naturellement porté à la raillerie. Dans la charmante comédie des *Plaideurs* il a donné cours à cette malice, qui s'exerçait quelquefois sur ses plus intimes amis; mais

la bonté du cœur, qui dominait chez lui, réparait bien vite le mal que ses sarcasmes avaient pu faire: il était souvent aussi satirique que Boileau, mais d'une nature plus tendre et plus repentante. On reprocha même à Racine de s'être emporté plusieurs fois jusqu'à l'ingratitude; ce fut ainsi qu'il attaqua le Port-Royal. On cite aussi de lui quelques épigrammes un peu vives. Racine, du reste, expia ces légers torts, et se fit pardonner ces offenses quand l'âge eut rempli son cœur d'une sincère bienveillance et d'une inspiration toute religieuse...

Il ne faut pas se représenter Racine comme ayant toujours été un poète grave et pieux; il avait *hurlé avec les loups*, comme il le dit lui-même dans ses lettres familières à La Fontaine. Il avait fait des vers légers et galants. Dans sa jeunesse, Racine lisait Aristophane non moins que Sophocle et Euripide; de cette lecture naquirent *les Plaideurs : les Guêpes* lui donnèrent l'idée de cette jolie pièce. Un procès qu'il avait perdu à propos d'un bénéfice obtenu par lui, car il avait eu l'idée de prendre l'habit ecclésiastique, lui fournit des armes contre les juges. Racine, aux premières représentations de cet ouvrage, eut contre lui le public; mais cette fois encore, il eut pour lui Molière, quoiqu'ils fussent brouillés. Il attendit patiemment. La foule se porta bientôt aux *Plaideurs :* cette comédie ayant fort diverti le roi, elle ne tarda pas à être adoptée par les courtisans. M. de Valincourt raconte d'une manière plaisante l'effet produit par cette approbation du roi sur les comédiens eux-mêmes : « Partis de Saint-
» Germain, dans trois carrosses, à onze heures du soir, ils allè-
» rent porter cette bonne nouvelle à Racine, qui logeait à l'hôtel
» des Ursins. Trois carrosses après minuit, et dans un lieu où
» jamais il ne s'en était tant vu ensemble, réveillèrent tout le
» voisinage. On se mit aux fenêtres, et, comme on vit que les
» carrosses étaient à la porte de Racine, et qu'il s'agissait des
» *Plaideurs*, les bourgeois se persuadèrent qu'on venait de
» l'enlever pour avoir mal parlé des juges. Tout Paris le crut à
» la Conciergerie, le lendemain; et ce qui donna lieu à cette

« vision ridicule, c'est qu'effectivement un de MM. les conseil-
« lers des requêtes avait fait grand bruit au palais, contre cette
« comédie!!! »

Cette scène est digne des *Plaideurs*. La plupart des caractères esquissés par Racine étaient, du reste, des portraits. On citait les noms des originaux.

Le vieux Corneille, irrité déjà de voir le public se tourner vers l'astre levant de Racine, se montra très irrité de la parodie d'un vers du *Cid* :

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

Rien n'est plus amusant que cette comédie des *Plaideurs*, et il est à regretter que Racine n'ait pas donné plus de carrière à ces dispositions comiques de son esprit.

De la lecture d'Aristophane, le poète passa à celle de Tacite, historien dont la satire était plus vigoureuse encore que celle de l'auteur des *Guêpes*. Ce fut sur le règne de Néron qu'il arrêta ses yeux.

On sait comment Néron est arrivé au trône; sa mère Agrippine le fit adopter, au détriment de Britannicus, par l'imbécile Claude. Rappelons en quelques mots les horribles mœurs de ce temps. Lorsque la mère de Claude rencontrait un idiot, elle avait coutume de dire : « Il est moins stupide encore que mon fils Claude. » Tel était l'enfant destiné à gouverner un jour le peuple romain. Claude n'arriva pas au pouvoir avant l'âge de cinquante ans; mais l'âge n'avait guère corrigé la nature. Tiré par force de dessous une tapisserie où il s'était caché pendant qu'on assassinait Caligula, il se vit conduire au trône des Césars en croyant marcher au supplice. Les premières années du règne de Claude, par suite d'une réaction nécessaire après les horreurs de Caligula, furent marquées d'une certaine bénignité; mais le naturel ne tarda pas à reparaître. Claude tomba entre les mains de ses affranchis et de ses femmes, qui le poussèrent à des crimes dignes de son prédécesseur. Les imbéciles sont aussi dangereux que les

insensés. Claude ne fut pas heureux en femmes, et ce fut Messaline, dont Tacite et Juvénal ont cruellement immortalisé le nom, qui osa, à la face de Rome, lui vivant et régnant, épouser un de ses amants, Silius. Agrippine s'empara de ses volontés ; Claude n'y gagna pas, ni Rome non plus. Après l'adoption de son fils, des champignons apprêtés par la fameuse empoisonneuse Locuste aidèrent Claude à passer de la table au tombeau. Sénèque fit, dit-on, l'oraison funèbre que prononça Néron en l'honneur de Claude ; ce qui n'empêcha pas Sénèque d'écrire plus tard l'*Apocoloquintose*, ou la métamorphose de Claude en citrouille. Mais lorsque le jeune Néron eut senti le diadème assuré sur son front, fils jusque-là soumis et respectueux, lorsque le manteau impérial fut attaché à ses épaules, l'affreux génie de ses prédécesseurs se releva en lui ; les griffes du tigre frémirent et s'allongèrent impatientes de sang. Malheur à ceux qui traversèrent ses intérêts ou ses caprices ! Agrippine en fut la première victime. On le lui avait prédit ; mais poussée par son ambition, elle avait répondu, selon Tacite : *Occidat, dum imperet* : « Qu'il me tue, pourvu qu'il règne. »

Racine prétend que, de toutes ses pièces, *Britannicus* est celle qu'il a le plus travaillée. Il est certain qu'en lisant Tacite on reconnaît que le poète français avait profondément étudié les mœurs romaines. Aucun trait n'a été perdu, et ce n'est point par des placages historiques que Racine a assemblé les détails fournis par les temps qu'il voulait peindre ; mais, usages, expressions, symboles, il a tout fait passer dans le tissu de son œuvre avec un art infini. Ces éléments divers se sont fondus sous sa main pour ne faire qu'un tout homogène. C'est ainsi que procède le génie.

La tragédie de *Britannicus* est donc une étude de caractères tracée d'après le meilleur peintre de l'antiquité par le pinceau moderne le plus correct. Racine a reproduit Tacite avec une admirable fidélité ; en relisant ce dernier, nous avons vu jusqu'à quel point l'auteur français s'en était inspiré. Une chose nous

a frappé : il y a eu deux Agrippine, la mère et la fille; celle de Tibère et celle de Claude, toutes deux avides du pouvoir. Tibère, irrité contre la première, laisse échapper de son cœur dissimulé un vers grec qui signifie : « Ce qui l'offense, c'est ne pas régner. » Racine n'a pas omis ce mot qui peint cette race ambitieuse des Agrippine; il l'a transporté à la fille, et Néron dit à sa mère :

Mais si vous ne régnez pas, vous vous plaignez toujours.

C'est ainsi que le génie creuse un sujet et s'en approprie toutes les beautés. La rage de gouverner s'était transmise en effet avec le sang de l'une à l'autre Agrippine, et la même réprimande pouvait leur être adressée.

Ce n'est pas dans les amours de Junie et de Britannicus que se trouve l'intérêt de cette pièce, quoiqu'ils paraissent en constituer le fond. Ce sont deux jeunes gens aimables et intéressants; mais le combat du vice et de la vertu qui, sous les traits de Narcisse et de Burrhus, se disputent le cœur de Néron, voilà l'admirable tableau qui arrête principalemeut les yeux.

La préface que Racine a mise à la tête de *Britannicus* explique le but de son théâtre. Racine se défend contre d'injustes et jalouses attaques, et il s'écrie :

« Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles?... » La chose serait aisée pourvu qu'on voulût trahir le bon sens. » Il ne faudrait que s'écarter du naturel, pour se jeter dans » l'extraordinaire. Au lieu d'une action simple, chargée de peu » de matière, telle que doit être une action qui se passe sous » vos yeux, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est » soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions » des personnages, il faudrait remplir cette même action de » quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un » mois; d'un grand nombre de jeux de théâtre, d'autant plus » surprenants qu'ils seraient moins invraisemblables; d'une » infinité de déclarations où l'on ferait dire aux gens tout le » contraire de ce qu'ils devraient dire. Mais que penserait le

« petit nombre de gens sages auxquels je m'efforce de plaire ?
« De quel front oserais-je me montrer, pour ainsi dire, aux
« yeux des grands hommes de l'antiquité, que j'ai choisis pour
« modèles ? Car, pour me servir de la pensée d'un ancien, voilà
« les véritables spectateurs que nous devons nous proposer, et
« nous devons nous demander sans cesse : Que diraient Homère
« et Virgile s'ils lisaient ces vers ? Que dirait Sophocle s'il
« voyait représenser cette scène ? »

Ce fut pour complaire, ainsi que nous l'avons rapporté en parlant des dernières pièces de Corneille, à Henriette d'Angleterre, que Racine composa la royale élégie de *Bérénice*. Il en prit le sujet dans cette phrase de Suétone : « *Berenicen statim ab urbe dimisit invitus invitam.* » Ce sont ces mots heureux *invitus invitam* qui charmèrent sans doute Racine. Il voulut, en se réduisant à une grande unité d'action, remplir le théâtre par les seuls mouvements du cœur. Un prince et une princesse qui s'aiment, qui vont s'unir, et que des raisons d'État forcent à se séparer pour toujours, n'est-ce pas là un sujet plein de pathétique et d'une majestueuse simplicité ? Molière avait chassé du théâtre comique les pièces chargées d'incidents, il avait remplacé la multiplicité des événements par le développement des caractères ; *le Misanthrope* était venu consacrer ces nobles études. Racine crut pouvoir transporter à son tour, dans la tragédie, cette modestie d'intrigue et cette analyse de sentiments. Il composa *Bérénice*, œuvre qui, malgré la douceur ravissante du style, souleva la critique contre l'auteur plus qu'*Andromaque* ne l'avait fait.

« L'auteur, écrivait l'abbé de Villars, a trouvé à propos, pour
« s'éloigner du genre d'écrire de Corneille, de faire une pièce
« de théâtre qui, depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est
« qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies, et cela pour la
« commodité des dames, de la jeunesse, de la cour, et des fai-
« seurs de recueils de pièces galantes. Il ne faut donc pas
« s'étonner s'il ne s'est pas mis en peine de la liaison des

« scènes, s'il a laissé plusieurs fois le théâtre vide, et si la « plupart des scènes sont peu nécessaires. Le moyen d'ajuster « tant d'élégies et de madrigaux ensemble avec la même suite « que si l'on eût voulu faire une comédie dans les règles? On se « soucie bien dans le monde si une scène est nécessaire, pourvu « qu'elle exprime tendrement, naturellement, quelques senti- « ments délicats; qu'importe aux dames qu'un auteur porte le « cothurne ou le brodequin, pourvu qu'elles pleurent et que, de « temps en temps, elles puissent s'écrier : *Cela est joli!!!* »

Il y a quelque chose de vrai dans ce passage de l'abbé de Villars; quoique le génie de Racine se fût élevé déjà à une prodigieuse hauteur, il ne s'était pas encore débarrassé du madrigal; il en conserva même des traits jusque dans *Phèdre*. *Esther* et *Athalie* sont les seules pièces épurées par un goût sévère, formé par de longues réflexions. Racine, néanmoins, ne laissa pas le dernier mot à l'abbé de Villars. Il répondit à lui et à d'autres; il écrasa ses adversaires avec une cruelle supériorité.

« Toutes ces critiques, dit-il, sont le partage de quatre ou cinq « petits auteurs infortunés qui n'ont jamais pu par eux-mêmes « exciter la curiosité du public. Ils attendent toujours l'occasion « de quelque ouvrage qui réussisse pour l'attaquer... non par « jalousie, car sur quel fondement seraient-ils jaloux? mais « dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, « et qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les « auraient laissés toute leur vie... »

Ne vous semble-t-il pas voir Scipion montant au Capitole?...

On fit des parodies de *Bérénice*, qui contristèrent le cœur sensible du poète : Titus se vit métamorphosé en Arlequin, Bérénice devint Colombine, et le burlesque fut poussé jusqu'à la dernière expression. Colombine, après de comiques reproches, s'écriait en tirant Arlequin par la manche, qui lui restait dans les mains :

> Répondez donc?...
> Hélas! que vous me déchirez!

répondait Arlequin en montrant la manche au spectateur.

Tout cela n'empêche pas les larmes de couler, et *Bérénice* obtint l'assentiment de Louis XIV. Le grand roi croyait y lire une page de son histoire, à laquelle Marie Mancini n'était pas étrangère; cette pièce eut l'approbation des hommes les plus éminents. On rapporte que le grand Condé aimait à répéter, au sujet de cette pièce, ces vers où Titus parle de Bérénice :

Depuis cinq ans entiers tous les jours je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.

La postérité a été de l'avis du grand Condé!...

Bajazet est-il Turc ou Français? Voilà une question qui, depuis deux siècles, occupe les littérateurs. On pourrait répondre à cette question. sans être paradoxal, que Bajazet n'est ni l'un ni l'autre, et que l'on s'est fait jusqu'ici une guerre sans résultat. Bajazet est un type qui n'appartient à aucun pays; ce n'est pas un homme, c'est un sentiment : l'amour fidèle.

Racine a voulu s'abuser lui-même lorsqu'il a prétendu s'être attaché à *ne rien changer aux mœurs ni aux coutumes de la nation turque*. Le fait est qu'il y a peu songé; et comment aurait-il eu la prétention d'empreindre son sujet de ce que nous appelons de nos jours la couleur locale? Ce n'était que par les *ouï-dire* d'un ambassadeur à Constantinople, M. de Chezi, et par la relation de *l'Empire ottoman*, traduite de l'anglais, qu'il connaissait les Turcs; il l'avoue lui-même. D'ailleurs cela ne rentrait pas dans la nature de son génie; malgré les larges et beaux emprunts qu'il a faits à l'antiquité grecque ou latine, Racine s'inquiétait avant tout du développement des passions et des caractères. Sur ce terrain, il est à l'abri de toute attaque. Rien n'est vrai, rien n'est logique comme sa manière; la tragédie de *Bajazet* en fournit de magnifiques exemples.

Bajazet, qui donne son nom à la pièce, n'y joue pas le principal rôle; ce n'est pas non plus Atalide. Les amours de Bajazet et d'Atalide, amours pleins d'une grâce élégiaque, figureraient

mieux dans un chapitre de *la Princesse de Clèves* que dans une tragédie. Cette Atalide, si tendre et si indécise, qui veut que son amant ait des semblants d'amour pour la sultane, et qui lui reproche aussitôt d'obéir à ses commandements, est une figure adorable, mais qui, relevant de la comédie gracieuse, rappelle les bouderies de Marianne et de Valère dans le *Tartufe ;* seulement, l'on trouve les amants de la tragédie trop minutieux et trop quintessenciés, lorsque la terrible Roxane est là qui rugit derrière eux, lionne prête à les dévorer.

Roxane, voilà l'héroïne, voilà l'étonnante création pour laquelle Racine n'avait pas de modèle, et qu'il a animée d'une vigueur qu'on ne saurait trop admirer. Roxane, plus sensuelle que sensible, est bien la fille d'Asie, en proie à l'ardeur des voluptés excitées par la vie du sérail. Roxane, en l'absence d'Amurat, joint l'insolence d'un sultan aux caprices d'une sultane. Elle veut être aimée au premier mot, comme son maître l'était ; elle jette à son tour le mouchoir : les rôles sont changés. Renvoyez ces odalisques, ces eunuques, tout ce troupeau stérile ! Qu'on leur ouvre les portes longtemps fermées ! Qu'on achète sur les marchés de Constantinople de beaux jeunes hommes, et que le harem ait d'autres prisonniers ! Voilà Roxane ; mais si elle rencontre un obstacle à ses volontés, eh bien ! elle fera comme le sultan : n'a-t-elle pas conservé les muets pour faire expirer quiconque ne l'adorera pas ? C'est Racine, le tendre Racine, qui a tracé ce portrait, dont les teintes si chaudes annoncent une organisation brûlée par les désirs des sens. Roxane est une œuvre d'audace et de génie, tant il y a de mesure dans le merveilleux langage que le poète emploie pour exprimer chastement cette passion désordonnée : et puis, remarquez-le bien, Roxane n'est pas dépourvue d'une certaine sensibilité ; ses larmes tout à l'heure, quand elle apprendra qu'elle est trahie, et qu'elle a veillé jusqu'ici, sans le savoir, aux intérêts de sa rivale, ses larmes abondantes éteindront, en quelque sorte, les flammes trop vives qui se sont montrées par instants. Le quatrième acte de *Bajazet*

est une des plus belles pages qui aient été écrites dans l'histoire du cœur humain.

Madame de Sévigné disait, en parlant de la tragédie de *Bajazet*, que c'était une *grande tuerie;* et en effet, excepté Acomat, dont la vie n'est pas trop assurée, et qui est assez inutile d'ailleurs, tous les personnages principaux sont tués ou se tuent. Cette observation de madame de Sévigné est une critique pleine de sens. Mais madame de Sévigné a grand tort lorsqu'elle ajoute : « Racine fait des comédies pour la Champmeslé, ce n'est pas « pour les siècles à venir. Si jamais il n'est plus jeune et qu'il « cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose. » Racine cessa d'être jeune, il cessa d'être amoureux, et il fit des chefs-d'œuvre ; c'est au contraire parce qu'il était jeune et amoureux qu'il donna dans le goût romanesque et galant.

S'il est permis de reprocher des fadeurs à quelques-unes des pièces de Racine, tous ses personnages ne sont pas entachés de ce défaut ; il ne les a pas tous revêtus de l'habit français. Jamais figure historique n'a mieux été dessinée que celle de Mithridate.

Ce fut sans doute la pièce de *Nicomède* qui décida Racine à écrire cette tragédie. Mithridate est éclos de la même pensée ; Racine a voulu lutter de vigueur avec Corneille et avec Rome, et l'on reste indécis entre les deux chefs-d'œuvre. Si la jeunesse impétueuse de Nicomède, ses amours assurés, ses triomphes prévus exaltent l'âme et la remplissent d'une noble fierté, avec quel intérêt ne suit-on pas les dernières luttes d'un monarque puissant, trahi par la fortune, après quarante ans de succès, et par l'amour qui dédaigne sa vieillesse ! Nicomède produit l'enthousiasme ; Mithridate l'attendrissement.

Les historiens latins se sont plu à retracer le portrait de ce noble ennemi avec une impartialité qui leur fait honneur. Salluste, entre autres, dans une lettre que le roi de Pont est censé écrire au roi des Parthes lors des victoires de Lucullus, a reproduit sans réserve toute la haine de Mithridate contre les Romains, lesquels, selon ce prince, ne faisaient la guerre à tous les peu-

ples, à tous les rois, que par un désir profond de pouvoir et de richesses : *cupido profunda imperii et divitiarum*, La soif de l'or régnait à cette époque dans Rome ; à l'intérieur, à l'extérieur, on ne vivait plus que de rapines et de brigandages, et la vertueuse éloquence de Caton ne pouvait arrêter le débordement de vices qui entraînait à sa ruine la vieille société romaine. Un mot de Jugurtha peint bien cette déplorable décadence. On rapporte que, sortant de Rome, et l'ayant regardée en silence, il s'écria : « Ville vénale! qui périrait bientôt si elle trouvait un acheteur! » Pouvait-il, en effet, avoir une autre idée d'un peuple dont les généraux, séduits par l'or, lui avaient rendu ses éléphants, vendu ses transfuges et ses prisonniers, et qui passaient des traités de commerce avec lui, trafiquant de la guerre et de la paix?

Le Mithridate de Racine est bien l'homme qui méprise et hait les Romains au delà de toute expression. Ce seul mot, les Romains, prononcé à ses oreilles, lui donne un accès de fièvre chaude; il entre en fureur comme un fou dans l'esprit duquel on vient de réveiller de cruels souvenirs. Il meurt presque content, parce que ses derniers regards ont vu fuir les Romains. Il oublie, dans cette satisfaction, et son amour pour Monime et ses projets de vengeance. C'est l'histoire qui a fourni à Racine cette passion de vieillard dont le cœur du roi est tourmenté. Monime de Milet, la jeune Ionienne, n'accepta pas quinze mille pièces d'or que le prince avait envoyées pour la séduire; elle refusa d'être sa concubine, et Mithridate lui accorda le titre de son épouse, titre funeste qui coûta la vie à cette reine malheureuse. Mithridate avait pris l'habitude, dans ses revers, de faire mourir ses femmes, de peur qu'elles ne tombassent dans les mains du vainqueur. Cette chaste Monime est devenue, sous la plume de Racine, un type de grâce et de beauté. Qu'elle est noble et pure, cette reine dont le cœur laisse échapper ses secrets avec tant de retenue et de timidité, et qui devient si courageuse et si hardie lorsqu'un regard indiscret a surpris dans son sein la tendresse qu'elle

s'efforçait d'étouffer! Les discours qu'elle tient à Mithridate, quand il a pénétré un amour qu'elle s'avoue à peine elle-même pour Xipharès, et le refus qu'elle fait de la main du roi de Pont, demeureront toujours comme un modèle achevé de courageuse résistance de la part d'une femme faible et craintive.

On a reproché à Racine le procédé par lequel Mithridate découvre l'amour de la reine, en la poussant à se trahir par de fausses espérances. On a opposé à cette scène celle de l'avare et de son fils. Cela prouve tout simplement que la comédie et le drame peuvent s'accommoder des mêmes situations, et que les passions des personnages en forment toute la différence. On ne saurait trop admirer avec quel art Racine a voulu faire excuser cet artifice d'un grand et puissant roi; il y revient jusqu'à trois fois, à l'aide de préparations infinies. D'abord c'est Pharnace qui établit par ces vers le caractère historique de Mithridate :

Vous savez sa coutume et sous quelles tendresses
Sa haine sait cacher ses trompeuses adresses.

Puis c'est Mithridate qui, réduit à tromper les amants afin de savoir leur secret, s'exprime de cette façon supérieure :

S'il n'est digne de moi, le piége est digne d'eux.

Enfin c'est Xipharès qui dit :

Il feint, il me caresse et cache son dessein.
Mais moi qui, dès l'enfance, élevé dans son sein,
De tous ses mouvements ai trop l'intelligence,
J'ai lu dans ses regards sa prochaine vengeance.

Tous ces traits épars se rassemblent dans l'imagination du spectateur, à son insu, sans qu'il en ait la conscience au moment où il les surprend, et lui rendent naturelle une action qu'il aurait peut-être blâmée sans cela.

Cette pièce est un véritable chef-d'œuvre, chef-d'œuvre de style, au moins en beaucoup de parties, et surtout dans le rôle entier de Mithridate, dont les vers, où réside l'esprit de l'anti-

quité, où la justesse des images s'unit à la netteté des expressions, sont assurément des plus beaux de la langue.

L'amour, qui a gâté un si grand nombre de nos pièces, est ce qui fait le plus de tort à la tragédie d'*Iphigénie,* quand on la compare à l'œuvre d'Euripide. Si l'on veut considérer l'inutilité du rôle d'Eriphyle, l'étrangeté d'un Achille romanesque, et la résignation pour ainsi dire chrétienne de cette Iphigénie, qui a de bien plus fortes raisons de se rattacher à l'existence que celle d'Euripide, puisqu'elle quitterait de plus un amant dont elle est adorée, on sentira que le siècle de Louis XIV a trop mêlé sa couleur au tableau d'Euripide et d'Homère, et que les yeux, tout charmés qu'ils sont de l'habileté et de la grâce de l'artiste, se trouvent néanmoins un peu dépaysés.

Les caractères de la pièce grecque sont plus francs et plus vrais, et l'intrigue est plus nette et plus naturelle. Chez Racine, comme chez Euripide, Agamemnon, après avoir déploré les misères attachées aux grandeurs, remet à un vieillard, son confident, une lettre qui, portée à Argos, doit empêcher Clytemnestre et sa fille de venir au camp, où Calchas demande le sacrifice d'Iphigénie. Mais, dans la pièce française, ce messager s'égare, moyen incertain et puéril au fond; tandis que, dans la pièce grecque, Ménélas rencontre cet homme, le force à lui livrer ses secrets, se doutant de quelque contre-ordre de la part d'Agamemnon, dont il connaît l'irrésolution et la tendresse pour sa fille. Il s'ensuit une très belle scène entre les deux frères, dans laquelle Euripide a fait jouer à Ménélas un rôle digne et noble. Racine, trop voisin de Molière, a écarté Ménélas; mais il eût pu faire ravir cette lettre par Ulysse, dont Agamemnon rappelle la cruelle industrie.

La plus grande différence des deux pièces repose sur le caractère d'Achille : Racine l'a fait épris depuis longtemps des charmes d'Iphigénie, dont la main lui est promise ; et Achille alors, malgré la beauté du langage dans lequel il s'exprime, rentre dans la catégorie des amoureux bouillants et impétueux, qui

peuvent devenir des lions lorsqu'on leur enlève l'objet de leurs affections. Rien ne le distingue des autres princes de tragédie, ni même du commun des mortels. Euripide a mieux conservé le caractère du héros d'Homère : Achille ne connaît pas Iphigénie; le roi des rois a abusé de son nom lorsqu'il a fait venir Clytemnestre et Iphigénie, sous prétexte d'un mariage avec le fils de Pélée. Aussi, quel est son étonnement lorsque Clytemnestre lui parle comme à un gendre futur! et quelle est son indignation lorsque le secret du sacrifice d'Iphigénie lui est révélé, et qu'il se trouve mêlé à ces horribles apprêts! Achille jure à Clytemnestre que sa fille ne mourra pas, qu'il la défendra contre les Grecs et les dieux, et il n'est pas guidé par le désir de posséder Iphigénie, qu'une mère éperdue lui propose pour épouse; il obéit à un sentiment de loyauté désintéressée, de courage généreux. Quelques critiques ont trouvé mauvais qu'Achille plus tard laisse paisiblement Iphigénie aller à l'autel; mais c'est Iphigénie qui le veut : pour assurer la faveur des dieux aux Grecs, Iphigénie se dévoue; et Achille respecte cette noble action, tout prêt pourtant à enlever Iphigénie sur l'autel même de Diane si la volonté manque à la victime pour accomplir ce sacrifice. Tel est Achille, élève de Chiron, dont la prudence égale la valeur.

La différence des mœurs grecques et françaises se montre parfaitement dans les deux *Iphigénie*. Nous disons à regret que cette différence est toute à l'avantage du peuple grec. La nation qui élevait des temples publics à la pudeur se faisait remarquer par la sainteté de ses gynécées; la morale, en un mot, était en action dans l'antiquité, et de nos jours elle est dans les convenances du langage. Nos héroïnes ne couvrent la plupart du temps les libertés de leurs démarches que par des subtilités d'esprit; les héroïnes du théâtre grec ne font que ce qu'elles doivent faire, en se soumettant aux rigoureuses lois de leur société. Cela prouve que nos mœurs ont beaucoup plus de laisser-aller que les mœurs grecques, et qu'il faut, pour que l'honnêteté soit conservée aux yeux de nos spectateurs, cette chasteté d'ex-

pressions et ces combats du cœur qui ont fait la gloire de notre scène, où la psychologie a remplacé la pudeur.

Ce fut là le triomphe de Racine. Aucun poète n'a su revêtir la passion d'une apparence plus idéale, et, il faut en convenir aussi, nous nous prêtons aux prodiges de cet enchanteur avec la meilleure foi du monde. Serait-ce aux Romains qu'on aurait fait croire que Titus et Bérénice, vivant dans le même palais, et dont les appartements se touchent, n'ont jamais recherché les douceurs de la possession? Seraient-ce les Grecs qui, en voyant Hermione si obstinée, eussent bien voulu se persuader qu'entre elle et un homme comme Pyrrhus il n'y avait qu'une infidélité de cœur? Les Romains et les Grecs, qui allaient tout de suite au fond des choses, auraient ri de cette nature factice, et le poète leur eût semblé insensé.

Dans la pièce d'Euripide, la première entrevue de Clytemnestre et d'Achille retrace admirablement toute la pureté des mœurs antiques. Clytemnestre, qui croit voir un gendre dans Achille, lui présente la main, qu'il refuse en s'écriant : *O saintes lois de la pudeur!...* Achille est étonné de voir dans le camp une femme d'une si rare beauté, et qui a des manières si engageantes. Cette scène, empreinte d'une naïveté charmante, paraîtrait une niaiserie dans nos temps moins scrupuleux. La Harpe trouve cela extrêmement comique, et il n'y a de comique que la réflexion de La Harpe.

On ne saurait se dissimuler non plus que le dénoûment de l'*Iphigénie* de Racine est tout à fait vicieux. On n'a pris aucun intérêt à Ériphyle, et pourtant on est fâché de la voir sacrifiée. A quoi bon cette victime? Les dieux en avaient-ils besoin, et ne pouvaient-ils pas s'apaiser? A tout moment, dans la mythologie grecque, un dieu change d'avis ou est vaincu par un autre dieu plus fort. Racine, qui a plus copié Homère qu'Euripide, aurait pu se rappeler que lorsque ce héros voit se déchaîner contre lui le Xanthe et le Simoïs, dont les ondes le poursuivent, Vulcain arrive à son secours et le tire d'embarras. Diane, avertie à temps,

suffisait, comme dans la pièce d'Euripide, pour sauver Iphigénie consacrée autrefois à ses autels. Qu'on n'objecte plus qu'un public français se serait prêté difficilement à un dénoûment grec. Du moment qu'on admettait l'oracle, on admettait le miracle. Le prodigue s'enchaînait naturellement à l'arrêt des dieux.

Euripide substitue à Iphigénie une biche, qui tombe sous le fer de Calchas; et Racine aurait pu, comme Rotrou, garder ce dénoûment : il a remplacé cette biche par le personnage épisodique d'Ériphyle, qui est sacrifiée, si nous pouvons nous exprimer ainsi, non pas seulement à la fin de la pièce, mais depuis le commencement. Ériphyle, jeune fille du sang d'Hélène, marquée par la fatalité, aime Achille sans en être aimée, déteste Iphigénie, sa rivale préférée, se montre perfide envers elle, bien que comblée de ses bienfaits, et meurt à sa place sans qu'on prenne le moindre intérêt à tout ce qu'elle fait, à tout ce qu'elle dit. Comment se fait-il que Racine se soit abusé au point d'écrire que sans l'*heureux personnage* d'Ériphyle il n'aurait pas composé sa tragédie?

Racine rapporte, d'après Pausanias, que Stésichorus, fameux poète lyrique, a parlé d'une fille d'Hélène et de Thésée, dont Ménélas ignorait la naissance. Mais ce qui a donné à Racine l'idée de sacrifier une autre personne qu'Iphigénie, c'est sans doute cette observation judicieuse de Clytemnestre dans sa prière à son époux. « N'était-il pas plus juste que Ménélas sacri- » fiât Hermione pour une mère dont l'intérêt le commande? » Quoi! ma vertu et ma fidélité seront récompensées par la » perte de ma fille; tandis que la perfide, la coupable Hélène, » plus heureuse que moi, ramenée au sein de sa patrie, élèvera » sa fille à Sparte? » Racine respectant cette Hermione, dont il avait tiré si bon parti dans *Andromaque*, lui a substitué la fille d'Hélène et de Thésée.

Ce qui appartient en entier à Racine et ce qui est magnifique, sublime, c'est la grande scène toute française d'Achille et d'Agamemnon au quatrième acte, et la scène plus française encore, s'il est possible, de la jalousie d'Iphigénie et d'Ériphyle au second

acte. Il est impossible d'écrire quelque chose de plus beau, et cette perfection de style, cette bienséance de pensée, que possède Racine, font qu'on lui pardonne de s'être écarté des mœurs antiques.

Phèdre va nous fournir encore des comparaisons avec le théâtre grec, mais beaucoup plus à l'avantage de Racine.

L'Hippolyte d'Euripide est placé entre deux déesses, l'ardente Vénus et la chaste Diane, qui se disputent son cœur orgueilleux. Hippolyte, malgré l'effervescence d'une belle et forte jeunesse, a tourné vers Diane ses paisibles hommages; il dédaigne les autels de Vénus, il n'y brûle aucun encens. Il n'est heureux que lorsque, sur les traces de la divinité chasseresse, il parcourt les forêts et en frappe les habitants de son dard toujours sûr. Insensible aux charmes des femmes, il pousse même si loin ses rigueurs pour ce sexe tant aimé de son père Thésée, qu'il se demande pourquoi les dieux n'ont pas jugé à propos d'en dispenser la terre. « Puissant Jupiter, dit-il, pourquoi avez-vous permis qu'on vît « paraître sous le soleil un mal aussi dangereux que la femme? « Qu'était-il besoin de produire par cette voie notre race mor« telle? N'eût-il pas été plus avantageux pour les hommes de « porter dans vos sacrés parvis l'airain, le fer et l'or, pour « acheter de vous des enfants à proportion de leurs offrandes? » Il faut convenir que la haine d'Hippolyte passe toutes les bornes. Aussi Euripide fut-il surnommé *Misogyne*. C'est surtout contre les femmes savantes qu'Hippolyte se déchaîne. « Le comble du malheur, ajoute-t-il, c'est une femme bel esprit. » Cette traduction est du père Brumoy. Mais le père Brumoy, qui appelle Vénus une *déesse à la mode*, ne nous paraît par très heureux dans ses expressions.

L'Hippolyte de Sénèque ne montre pas une galanterie plus raffinée, il trouve aussi que rien n'égale la perversité des femmes; et il se console de la perte de sa mère, parce que, si elle existait encore, il y aurait dans le monde une femme qu'il ne pourrait haïr:

Detestor omnes, horreo, fugio, execror.

« Je les déteste toutes, je les abhorre, je les fuis, je les ai en « exécration, » s'écrie-t-il. On conçoit que le Richard III de Shakspeare, laid et bossu, s'exprime avec une telle amertume, parce qu'il ne fait que rendre aux femmes l'horreur qu'elles ont pour lui; mais Hippolyte, égal en beauté à Apollon, lui que Diane ne peut voir sans rougir, et qu'elle s'arrête à regarder quelquefois du haut des nues, où elle conduit son nocturne char; que ce fier mortel tienne un si méprisant langage, n'est-ce pas mériter la colère des dieux? Hippolyte donc serait plus sage qu'eux? Les anciens voulaient que ce présomptueux fût puni; ils jetaient dans le cœur de Phèdre une passion incestueuse et fatale pour venger toutes les victimes qu'avait pu faire la superbe indifférence du fils de Thésée. Ces pièces où les femmes paraissaient si maltraitées tournaient en leur honneur, puisque leur ennemi était abattu au dénoûment. C'était un sacrifice dans le temple de Vénus.

L'Hippolyte de Racine est tout différent: la moralité a changé, ce n'est plus sur lui qu'elle repose; elle a passé sur la tête de Phèdre. Racine a voulu peindre le danger d'une passion qui finit par se rendre maîtresse de l'âme lorsqu'elle n'a pas été étouffée à temps. Il faut considérer sa Phèdre à travers le reflet de nos mœurs, et son Hippolyte avec des yeux français. Phèdre a beau dire, on sent qu'elle a son libre arbitre; une divinité n'est pas là derrière elle qui la pousse et dont on voit la main. Hippolyte est un prince aimable, qui a senti palpiter son cœur à la vue d'une femme. Phèdre est devenue le principal personnage; Hippolyte, le héros de la tragédie grecque et de la tragédie latine, ne se détache plus sur le premier plan. Les amis de l'antiquité ont reproché à Racine d'avoir dénaturé le caractère d'Hippolyte, sans vouloir considérer que le poète a prétendu faire une tragédie nouvelle, appropriée à d'autres mœurs, en conservant, autant que le sujet le comportait les poétiques éléments du passé.

Une des plus précieuses facultés de Racine consistait dans un travail d'imagination d'une rare recherche sur les créations des

autres. Quelques vers de Virgile lui fournissaient son *Andromaque*. La Phèdre antique, qui se félicite de la rudesse d'Hippolyte à l'égard des femmes, parce qu'au moins elle est sûre de ne pas avoir de rivale, parut trop tranquille à Racine : un malheur manquait à cette infortunée. Ce n'était pas assez de lutter contre la sainte pudeur, la foi de l'hymen, la loi de la nature; il fallait encore que les fureurs jalouses eussent leur lambeau de ce cœur déchiré. Phèdre apprendra qu'Hippolyte n'est pas rebelle pour tout son sexe; et cette femme, qui tout à l'heure n'avait pas la force de supporter sur son front un voile et un bandeau, elle qui tombait défaillante entre les bras de sa suivante, vous la verrez bondir avec la vigueur d'une lionne blessée, et ressaisissant tout ce qu'il lui reste de vie, s'écrier pleine de rage :

. . . .
. . . . Ah! douleur non encore éprouvée!
A quel nouveau tourment je me suis réservée!

C'est là un coup de génie; le caractère de Phèdre se révèle sous une face nouvelle, la femme est complétée, et jamais plus profonde analyse n'est descendue dans les replis de la passion.

C'est donc à l'amour d'Hippolyte pour Aricie qu'on doit ce magnifique développement, amour exprimé avec une rare noblesse. Hippolyte est rempli de dignité et de candeur; Racine a su en faire un héros intéressant et vertueux, dont on prend le parti contre Thésée, trop prompt à le croire coupable, et surtout contre Neptune, dieu qui accomplit si cruellement des vœux inconsidérés. Lorsqu'on s'écarte des souvenirs de la tradition, on ne trouve rien à reprendre dans le caractère d'Hippolyte. Celui de Thésée est moins irréprochable, et l'on murmure de la légèreté avec laquelle il condamne son fils, alors que celui-ci lui a parlé de son amour pour Aricie avec l'accent de la conviction. Lamothe, en cherchant des défauts dans les chefs-d'œuvre de notre scène, a cru découvrir une autre tache au plan de la *Phèdre* de Racine; il s'étonne de ce que l'idée du temple *formidable aux parjures* vienne seulement à Hippolyte pour décider Aricie à

l'accompagner dans sa fuite, il voudrait que cette idée lui arrivât dans la scène où Thésée l'accable de mépris. Geoffroy s'est ingénié pour combattre cette critique; il a dit que Thésée n'était pas capable d'entendre raison, et qu'aveuglé par la violente colère il aurait rejeté l'épreuve comme il rejette les autres serments. Cette réponse n'est pas assez concluante; il en existe une meilleure, selon nous, et qui tourne tout à fait au profit de Racine : c'est un merveilleux sentiment que celui qui fait oublier à Hippolyte ce temple sacré quand il s'agit pour lui de l'exil, peut-être de la vie; mais qui le porte à s'en souvenir quand l'amant a besoin de déterminer sa maîtresse à le suivre.

Racine a groupé avec un art exquis, autour de son sujet, tous les ornements antiques dont il a cru pouvoir l'embellir. Sa Phèdre, bien que française au fond, est plus mythologique que celle de Sénèque. Du temps de Sénèque, les dieux s'en allaient à grands pas et les railleries des hommes les poursuivaient dans leur retraite précipitée. La nourrice de Phèdre se permet certaines impiétés dont Racine s'est bien gardé; elle attaque sans façon les divinités les plus renommées, Cupidon et Vénus : elle prétend que la corruption des anciens enfanta cette chimère :

Vana ista demens animus adscivit sibi,
Venerisque numen finxit atque arcus dei.

Le philosophe Sénèque n'était pas fâché de lancer en passant un trait à l'Olympe fugitif. Racine a conservé plus de mesure. La redoutable Vénus n'est pas niée; mais Phèdre se débat avec cette occulte puissance, comme dans nos mystères religieux le ferait une âme aux prises avec le démon. Ce spectacle devait plaire aux jansénistes. Phèdre a beau respirer l'inceste et l'adultère, elle n'en est pas moins une créature estimable et fort à plaindre. Racine a sauvé toutes les bienséances. La Phèdre d'Euripide, en se donnant la mort, laisse des tablettes par lesquelles elle accuse Hippolyte de violences sur sa personne; elle croit éviter ainsi le déshonneur de ses enfants, après avoir mis le chœur dans la confidence de ses amours : invraisemblance

qui ne choquait pas, à ce qu'il paraît, les anciens, tant l'esprit peut s'habituer aux choses de convention. La Phèdre de Sénèque ose dénoncer elle-même Hippolyte, de peur qu'il ne la dénonce; elle appelle en témoignage l'épée que le fils de Thésée a laissée dans ses mains. Ces deux femmes se rendent odieuses. Combien la Phèdre de Racine est plus noble et plus touchante! Ce n'est pas elle, c'est une confidente qui, afin de garantir l'honneur de sa maîtresse, impute à Hippolyte le crime qu'il a repoussé avec indignation. Phèdre, confondue par le retour inattendu de son époux, s'enfuit au fond de son palais pour y cacher sa honte. Ce qu'on aurait droit de reprocher à la Phèdre française, c'est de tenir, à l'arrivée de son époux, un langage équivoque qui atteste trop d'esprit dans un moment où elle doit en avoir si peu.

Phèdre reporte naturellement l'esprit au commencement de l'année 1677, et rappelle une grande injustice : on sait qu'une coterie composée de madame la duchesse de Bouillon, du duc de Nevers, de madame Deshoulières, opposa à ce chef-d'œuvre la *Phèdre* de Pradon.

Il reste à ce sujet une lettre peu connue de Valincourt, critique distingué du dix-septième siècle et ami de Racine, dont les opinions épistolaires faisaient autorité comme celle de Balzac et de Saint-Évremond : « Que pensez-vous, monsieur, du sort » qu'eut la *Phèdre* de Racine aux cinq ou six premières repré- » sentations? vit-on jamais mieux ce que c'est que la prévention » et jusqu'où la cabale est capable de porter les hommes les plus » éclairés? Car il est bien vrai que durant plusieurs jours Pradon » triompha, mais tellement que la pièce de Racine fut sur le » point de tomber, et à Paris et à la cour. Je vis Racine au » désespoir. Cependant, si jamais ouvrage parfait fut mis au » théâtre, c'est sa *Phèdre;* et s'il y eut jamais tragédie imper- » tinente et méprisable de tout point, c'est celle de Pradon. » S'il y eut jamais un sonnet grossier et plat, c'est aussi celui que madame Deshoulières composa à cette occasion. Valincourt aurait dû en même temps la renvoyer à ses moutons. Elle prouva bien,

dans sa tragédie de *Genséric*, qu'elle n'entendait rien au théâtre. Le public ne tarda pas, heureusement, à venger Racine, et la *Phèdre* de Pradon tomba bientôt dans la honte et l'abandon. Cette pièce est misérable, en effet : Pradon, outre le tort de vouloir lutter avec le génie de Racine, a cru pouvoir, malgré Euripide, Sénèque et la tradition, supprimer l'amour incestueux de Phèdre, en ne la mariant pas encore à Thésée. N'a-t-elle pas raison alors de préférer le fils au père, Hippolyte jeune et florissant à Thésée vieux et flétri? Subligny a raison de dire, en parlant de cette *Phèdre*, que l'auteur a violé les lois du théâtre et du bon sens. Ce qu'il y a de plus comique dans la querelle des *deux Phèdre*, c'est que Pradon avait pris son succès au sérieux ; la préface de sa *Phèdre* est curieuse; il prétend que Racine et Boileau ne sont pas des honnêtes gens, parce qu'ils ont le bonheur de faire les vers mieux que lui.

L'austère Arnauld s'écriait après avoir lu *Phèdre* : « Pourquoi « a-t-il fait son Hippolyte amoureux? » Nous avons cherché à expliquer ce pourquoi. Nous avons vu les beautés que Racine a tirées de cet amour. Peut-être eût-il mieux valu néanmoins prêter à Phèdre une aveugle jalousie, sans amollir la rudesse d'Hippolyte ; mais c'est un défaut que la réflexion seule fera comprendre. Racine a prouvé que la grâce du style et le charme des vers savent faire excuser quelquefois les atteintes à la vérité des caractères.

Nous allons trouver dans *Esther* un amour que ne dépare aucune fade galanterie. Le poète va faire parler aussi de plus graves intérêts. Tous les grands esprits portent au fond du cœur l'amour de l'humanité et le sentiment des angoisses du peuple. Racine, bien que courtisan, était plein de ces généreuses pensées, et nul prédicateur, ni Bossuet, ni Massillon, n'a donné de plus hautes leçons aux rois. Nous n'avons pas besoin de citer les magnifiques vers que Racine a composés sur l'abus de la puissance et sur l'esprit de vertige qui s'empare souvent des têtes couronnées; c'est surtout dans le plan d'*Esther* qu'on trouve une satire profonde de la monarchie absolue : sous les traits d'Assué-

rus, le despotisme effréné est représenté avec des couleurs d'autant plus odieuses qu'elles sont naturelles; et l'ambition arrogante, qui ne manque jamais d'être à sa suite, se résume énergiquement dans le personnage d'Aman. Assuérus, en effet, consent au massacre de toute la race juive avec une étrange facilité, sans autre raison que le désir de son premier ministre; puis imploré par Esther, qu'il aime, il ordonne aussitôt le massacre des ennemis des Juifs; c'est à dire de la moitié de ses sujets et de ses serviteurs, à commencer par Aman. Il y aura toujours un certain nombre d'individus mis à mort; la race en est changée, voilà tout. Ce n'est pas qu'Aman ne mérite son sort; mais un seul homme ne satisferait pas la vengeance du roi : on a offensé Esther, tout un peuple doit périr pour réparer cette insulte faite à ce qu'il adore. Ainsi raisonne le féroce amour d'Assuérus; ainsi, dans une sphère subalterne, raisonne également le premier ministre, qui veut, parce qu'il n'est pas salué par le Juif Mardochée, faire sentir son courroux à toute la nation et la noyer dans le sang.

Esther tempère par sa grâce charmante les orgueilleuses et sanguinaires susceptibilités du roi. Racine a créé là un ravissant caractère; nous disons créé, parce que l'Esther de la Bible ne montre pas, tant s'en faut, la même délicatesse. Elle ne se contente pas de dire à Aman que *son règne est passé* et que Dieu va le juger; elle demande sa mort et celle des siens avec une cruauté révoltante, ainsi qu'on peut en juger par les versets suivants :

« Le roi dit à la reine : Les Juifs ont tué dans la ville de
» Suzes cinq cents hommes et pris les dix fils d'Aman; quel doit
» être le carnage qu'ils ont fait dans toutes les provinces! que
» demandez-vous encore et que voulez-vous que j'ordonne?
» Celle-ci lui a répondu : S'il plaît au roi que le pouvoir soit
» donné aux Juifs de faire demain dans Suzes ce qu'ils ont fait
» aujourd'hui, et que les dix fils d'Aman soient attachés à des
» instruments de supplices? Et le roi ordonna qu'il en fût ainsi. »

On voit que cette Esther était une personne d'un naturel assez irascible et peu capable de rogner les griffes du lion que les Juifs appellent Assuérus et les Grecs Artaxercés.

Racine a moins fait une tragédie qu'une traduction dialoguée et mitigée du livre d'Esther, qu'il a suivi pour ainsi dire verset par verset. Ce sont des scènes que Dieu lui-même avait préparées, dit l'auteur, et il a respecté l'ordonnance de son divin collaborateur. Peut-être n'aurait-il pas eu tort de se prêter davantage à notre faiblesse humaine, et de donner à son sujet un peu moins d'uniformité, comme il l'osa ensuite dans *Athalie*, car il faut avouer que la contexture d'*Esther* est peu savante, malgré sa céleste origine, et que trois expositions, en quelque sorte une à chaque acte, rendent l'action bien languissante. Il est vrai que la pièce n'a pas été écrite pour être jouée publiquement, et que l'auteur avait expressément défendu qu'elle le fût : c'était une récréation destinée au couvent de Saint-Cyr, et qui devait servir à dérider le vieux front d'un roi par la vue des charmantes actrices choisies pour la représenter. « Racine trouva, dit La « Beaumelle, dans madame de Caylus un Assuérus admirable, « et dans mademoiselle de Glapion un Mardochée plein d'âme et « de sentiment ; mademoiselle de Veillenne eut le rôle d'Esther, « il convenait à sa figure et à ses grâces ; mademoiselle d'Abancourt, celui d'Aman ; mademoiselle de Marsilly, celui de « Zarès ; et La Maisonfort, que le roi appelait la gracieuse chanoinesse, celui d'Élise. On fit un joli théâtre. Les habits furent « magnifiques, et les décorations de bon goût. »

Le Juif Mardochée, personnage de poëme épique, devait être bien singulier sous les traits de mademoiselle de Glapion, malgré l'éloge de La Beaumelle ; il y a quelque chose de Job dans cet homme assis en haillons aux portes du palais d'Assuérus, et dont la tête est couverte de cendres. La terreur que sa vertueuse indigence inspire au riche et inique Aman est un de ces traits de génie que l'on rencontre fréquemment dans la Bible, et que Racine a mis en œuvre avec beaucoup d'Art. Ce sauveur des

jours du roi, auquel on a promis beaucoup sans rien tenir ; cette espèce de prophète confiant dans les vengeances de Dieu, qui punit tôt ou tard les triomphes des méchants ; ce mendiant qu'on voit en effet passer de la misère à la pompe et aux honneurs par le seul effet de la grandeur de son âme, n'est-ce pas là un type qui appartient aux plus hautes compositions ? Tel même qu'il se montre dans *Esther*, Mardochée est imposant, et les beaux vers qu'il déclame sur la nature de Dieu dureront éternellement.

Esther, offre l'image de la femme parfaite, de la femme qui plaît encore plus par sa pudeur que par sa beauté, de celle que le catholicisme a nommée depuis *pleine de grâces*. Racine le fils a fait observer avec raison qu'Esther ne ressemble ni à Monime, ni à Bérénice, ni à Iphigénie, ni à Junie ni à toutes ces tendres femmes que le génie de Racine avait su peindre ; il se mêle à ce sentiment qu'elles font éprouver une certaine volupté terrestre ; leurs amants les entretiennent de leurs charmes ; ce ne sont pas les grâces secrètes de leurs discours qu'ils vantent, mais les attraits de leurs personnes ; elles n'ont pas, quelque chastes et réservées qu'elles soient, cette auréole idéale qui pare le front d'Esther. Jamais on n'a adoré une femme plus religieusement qu'Assuérus n'adore Esther, lui, ce prince si orgueilleux, si colère et si cruel ! Quelle suavité dans les vers qu'il adresse à cette timide femme, lorsqu'elle est éblouie par l'éclat du sceptre d'or !

Cette pièce d'*Esther* est toute empreinte des sentiments de l'auteur. Il arrive toujours une époque dans la vie d'un poète où, sous le voile de l'allusion, il peint la société qui l'entoure, et trahit ses pensées intimes. La cour d'Assuérus n'est autre que la cour de Louis XIV, et l'on ne s'y trompait pas sur les personnages ; chacun reconnaissait les portraits, et plaçait vite le nom au bas. Cette œuvre, où se laissent entrevoir la révocation de l'édit de Nantes et l'influence de madame de Maintenon, et les disgrâces de Louvois, est d'une audace sans pareille. On dirait que Racine a fait entrer dans ce tableau jusqu'à sa femme, et

qu'il a mis dans la bouche de Zarès les mots avec lesquels sa compagne adoucissait ses souffrances de courtisan, sans que les conseils de la sagesse vulgaire pussent suffire à guérir l'ombrageuse sensibilité de son âme.

Enfin fut conçu le chef-d'œuvre d'*Athalie*, devant lequel tombent toutes les critiques adressées à Racine sur le défaut de vérité historique. Un prêtre, un songe, un enfant! il ne lui a pas fallu d'autres éléments! Lorsqu'on lit dans la Bible ce qui a rapport à ce sujet, on est étonné de la fécondité d'imagination du poète français et de la puissance de son génie. L'histoire d'Athalie n'a rien de plus remarquable que beaucoup d'autres histoires contenues dans les annales du peuple hébreu. Sous le souffle puissant de Racine, ce germe a produit une chose magnifique! un cèdre du Liban s'est élevé. On ne peut se lasser d'admirer la manière dont l'auteur s'est inspiré de l'esprit des temps qu'il a voulu peindre; jamais on n'a revêtu d'un caractère plus authentique les personnages évoqués par l'art. Jamais aucune œuvre humaine ne fut marquée d'un pareil cachet de grandeur; ce fut un immense progrès.

Le grand-prêtre Joad de Racine est aussi Juif et plus Juif peut-être que le pontife Joïada de la Bible : en lui se résument tous les principes de ses prédécesseurs et de ses successeurs, ainsi que des rois de leur race; chacun d'eux a prêté un de ses traits, et le plus significatif de sa nature, pour le former. L'élaboration s'est faite insensiblement dans le cerveau du poète, et le grand-prêtre en est sorti un jour comme un type merveilleux. Une étude approfondie du livre des *Rois* et des *Paralipomènes* ne fait que redoubler l'admiration qu'on éprouve pour l'auteur d'*Athalie*.

La trahison de Joad, reprochée à Racine, c'est à dire le meurtre d'Athalie dans le temple, après que cette femme en a franchi en quelque sorte le seuil sur la foi d'un traité; cette trahison qui répugne à nos mœurs, bien que notre diplomatie ne vaille guère mieux, est empruntée à l'histoire de Jéhu. Le Dieu des Juifs était le Dieu des vengeances; il n'épargnait pas ses

ennemis, il les traitait avec une rigueur inouïe. Rien ne le désarmait. Le Dieu des Juifs tenait toujours la main étendue sur son peuple pour le châtier, et tous les moyens lui étaient bons pour confondre les impies et pour protéger ses prophètes. Les enfants mêmes ne trouvaient pas grâce à ses yeux; et l'on se rappelle que certains petits Juifs s'étant avisés de se moquer du front chauve d'Élisée, le Seigneur fit paraître deux ours qui dévorèrent sur-le-champ une engeance si irrévérencieuse.

Dans la Bible, Joad ne trompe pas Athalie : elle vient se précipiter elle-même au milieu du temple comme une femme furieuse, et les Lévites l'entraînent et l'immolent. Jéhu, au contraire, abuse les prêtres de Baal, et, sous prétexte de rendre hommage à leur dieu, les rassemble afin de les exterminer en masse. Voici quelques versets qui légitiment parfaitement le Joad de Racine, eu égard, non pas à nos idées philosophiques, car Joad nous est odieux, mais aux traditions juives.

« Appelez à moi tous les prophètes de Baal, tous ses ministres « et tous ses prêtres, qu'il n'en manque pas un seul, car je veux « faire un grand sacrifice à Baal; quiconque ne s'y trouvera pas « sera puni de mort. Or Jéhu tendait un piége aux adorateurs « de Baal pour les exterminer tous.

« Ils entrent donc dans le temple pour offrir leurs victimes et « leurs holocaustes; or Jéhu avait préparé quatre-vingts hommes « hors du temple, et il leur avait dit : S'il échappe un seul « homme de ceux que je vous livrerai entre les mains, votre vie « me répondra de sa vie.

« Ainsi Jéhu extermina Baal au milieu d'Israël.

« Le Seigneur dit donc à Jéhu : Parce que tu as fidèlement « accompli ce qui était juste et ce qui était agréable à mes yeux, « et que tu as achevé contre la maison d'Achab tout ce que « j'avais dans le cœur, tes enfants seront assis sur le trône « d'Israël jusqu'à la quatrième génération. »

On voit clairement que le Dieu des Juifs approuvait fort cette façon d'agir, et que le grand-prêtre Joad, en usant de ce

procédé vis-à-vis d'Athalie, ne fait que se conformer à la tradition.

On a trouvé étrange que Racine ait placé l'action de sa tragédie entre quatre heures et huit heures du matin. Pour peu qu'on eût consulté les psaumes, on aurait vu que les Juifs allaient d'habitude prier Dieu avant l'aurore, témoin ce verset du psaume XXVIII : « Je devance l'aurore et je pousse des cris vers » vous, » et bien d'autres; si on avait surtout pris garde que Joad conspire et qu'il veut placer la couronne sur la tête de Joas, on aurait compris que l'heure était extrêmement favorable. Si Athalie se précipite dans le temple, et vient se jeter à la traverse des projets du grand-prêtre, c'est qu'Athalie est poursuivie par un songe et qu'elle ne peut sommeiller. Rien n'est plus logique ni mieux ordonné. Nous ne relèverons pas d'autres critiques de ce genre, car l'érudition de Racine a renfermé dans ce chef-d'œuvre toute la substance des livres hébreux.

Rien dans aucune littérature n'est plus beau que la scène où le grand-prêtre Joad pose la couronne sur le front d'Éliacin. Ce vieillard, agenouillé devant un enfant parce qu'il le croit utile aux desseins de Dieu, offre un tableau imposant et superbe. Joad sait bien pourtant que cet *or pur se changera en vil plomb;* le don de prophétie lui a fait entrevoir que lui-même et sa famille seraient sacrifiés par ce roi ingrat; mais n'importe, Dieu a parlé! Il faut que cet enfant soit replacé sur le trône de ses pères: Joad courbe la tête, il obéit. Joad n'ignore pas que Dieu a donné des rois au peuple juif dans un jour de colère, mais ce n'est pas à lui à briser un anneau de la chaîne imposée par le Seigneur.

Cette pièce, si admirable par la simplicité du style et par la magnificence des pensées, par l'ordonnance régulière du drame et par l'énergie des caractères; cette pièce, contre laquelle aucune attaque n'a prévalu jusqu'ici, n'a pas été dignement appréciée par les contemporains de Racine. Le seul, Boileau, et c'est à nos yeux un des plus grands mérites de cet écrivain judicieux, se montra son défenseur; il soutint l'âme chancelante de

son ami. Croirait-on bien qu'on infligeait les sublimes vers d'*Athalie* comme une punition dans quelques sociétés précieuses ? on traitait le divin poète enfin de la même manière que ses amis et lui avaient traité Chapelain. Une telle erreur prouve au fond jusqu'à quel point le jugement des comtemporains offre peu de certitude ; et les grands artistes, qui ont la conscience de leur génie, devraient se consoler, en songeant à cette mémorable injustice, de l'indifférence avec laquelle ils voient souvent accueillir leurs plus beaux ouvrages. Cependant, par une déplorable fatalité, ce sont les artistes médiocres qui se consolent, les grands artistes meurent de chagrin.

Athalie ne fut pas jouée avec l'éclat d'*Esther*. On avait effrayé la dévotion de madame de Maintenon. On traitait de scandaleuses ces sortes de représentations, malgré les sujets sacrés. Madame de Caylus a donné des détails sur la première infortune d'*Athalie* qui dut affliger Racine : « *Athalie* fut exécutée, dit-elle, « à Saint-Cyr, devant Louis XIV et devant madame de Maintenon dans une chambre, sans théâtre, par les demoiselles de « Saint-Cyr, vêtues de ces habits modestes et uniformes qu'elles « portent dans la maison. De pareilles représentations étaient « bien différentes de celles d'*Esther*, qui se faisaient avec « une grande dépense pour les habits, les décorations et la « musique (1). »

(1) Dans une lettre de Louis Racine à René Chevage, on trouve un éclaircissement assez original sur la distribution des actes de la tragédie d'Esther : « Le premier, dit-il, se passe dans l'appartement d'Esther, le second dans la salle du trône d'Assuérus, et le troisième dans un salon de la reine près de son jardin. Le premier vers de cet acte désigne le lieu de la scène.

C'est donc ici d'Esther le superbe jardin.

De même que le second vers du deuxième acte désigne encore le lieu de la scène :

Dans ce lieu redoutable oses-tu m'introduire ?

L'auteur, qui avait fait cette pièce en trois actes, la fit imprimer de même ; elle

Racine, et ce fut une grande perte pour le théâtre français, renonça à la poésie au moment où il était arrivé à la perfection. Il aurait eu le temps de produire encore des chefs-d'œuvre. Il ne mourut que plusieurs années après d'un abcès qu'il avait au cœur.

ne fut partagée en cinq qu'après sa mort, par l'ignorance des libraires qui, sans avoir lu le vers d'Horace : *Neve minor, neu sit quinto productior actu*, s'imaginèrent que toute tragédie devait être en cinq actes. »

CHAPITRE ONZIÈME

DANCOURT, BRUEYS ET PALAPRAT, DUFRESNY, REGNARD.

Florent-Carton Dancourt, ou plutôt d'Ancourt, naquit à Fontainebleau, le 1er novembre 1661. Il descendait d'une famille noble, dont un des membres avait été honoré en Angleterre de l'ordre de la Jarretière. Le jeune Dancourt fit ses études à Paris, au collége des Jésuites, sous le père La Rue, qui, lui trouvant de la vivacité d'esprit, essaya de l'attacher à sa compagnie; mais l'élève ne montra pas des dispositions religieuses : après sa philosophie il étudia le droit, et fut reçu avocat. Il avait alors dix-sept ans. L'amour qu'il conçut ensuite pour une comédienne, nommée Thérèse Lenoir-Thorillière, sœur du dernier comédien de ce nom, le brouilla avec sa famille ; et n'ayant plus de ressources que le théâtre, il prit le parti de s'y réfugier afin d'épouser sa maîtresse. A partir de ce moment Dancourt devint acteur et auteur, et se fit distinguer de la ville et de la cour dans ces deux professions. Il obtint la bienveillance particulière de Louis XIV. On en cite deux traits qui nous paraissent les plus naturels du monde; mais qui, dans ce temps de royauté divine et de pouvoir absolu, passaient pour des marques d'une faveur insigne. Dancourt avait coutume de lire ses ouvrages au roi, dans le cabinet même de ce haut protecteur; et l'on raconte

qu'un jour, s'y étant trouvé mal, le roi prit lui-même la peine d'aller ouvrir une fenêtre pour lui faire prendre l'air. Une autrefois, le comédien avait l'honneur de parler au roi sur les intérêts de sa troupe au moment où Sa Majesté sortait de la messe; comme il marchait à reculons, et qu'un escalier se trouvait derrière lui, le roi eut la bonté de le retenir par le bras en lui disant : Prenez garde, Dancourt; vous allez tomber! Ces deux traits de *grandeur d'âme* de la part de Louis XIV ont fait jusqu'ici l'admiration des biographes de Dancourt.

Nous avons recherché d'abord avec soin, dans les Œuvres de Dancourt, dont l'édition la plus complète était sous nos yeux, quelques souvenirs de Molière. Nous étions curieux de voir comment ce grand homme avait été apprécié par ses successeurs immédiats, par tous ces capitaines d'Alexandre, qui se partagèrent un héritage trop fort pour chacun d'eux. Dancourt, nous en avons acquis la preuve, connaissait bien toute la distance qui existait entre lui et Molière. Il avait compris la difficulté de l'égaler; il ne s'est pas servi du même procédé que lui, de peur de rester au dessous du modèle. C'est par de larges traits empruntés à la nature que le pinceau de Molière a composé ses grands tableaux; ne demandez à Dancourt que des portraits de fantaisie. Le premier a fait poser devant lui l'humanité entière, et le second les hommes de son siècle, en prenant un calque fidèle et léger des caprices du jour, des ridicules du moment. Les comédies de Dancourt, indépendamment de leur mérite, offrent une peinture de mœurs très curieuse à observer. Si l'on veut bien connaître le siècle de Louis XIV, et savoir par quelle pente la France de la Fronde est descendue à celle de la régence, il faut, dans les dernières années du dix-septième siècle et dans les premières du siècle suivant, prendre pour guide cet auteur.

Dans le peu d'années qui séparent Molière de Dancourt, les mœurs avaient prodigieusement changé. Le luxe et le faste de la cour ayant ruiné un grand nombre de gentilshommes, le sentiment de la noblesse, qui avait soutenu la dignité de leurs pères,

s'effaçait insensiblement pour faire place au désir de la richesse; les financiers prospéraient, leur règne allait commencer; les bourgeois, enflés d'orgueil, sacrifiaient leurs écus à des alliances par lesquels ils croyaient relever leur naissance; la France était peuplée de Georges Dandin. Les marquis, les chevaliers, plus disposés encore que les filles nobles à exploiter ces vanités roturières, dérogeaient sans difficulté pour payer leurs dettes et faire une certaine figure dans le monde, c'est à dire pour jouer au lansquenet et s'habiller galamment. Une foule d'intrigants, se parant d'un titre mensonger, spéculaient sur ces dispositions.

Le jeu faisait l'occupation favorite de cette société dissipée; beaucoup de maisons ouvraient en quelque sorte des académies où tout ce qu'il y avait d'extravagants, d'oisifs et de fripons se faisaient bien venir. Cette manie prit un caractère si violent que la police fut obligée de s'en mêler. Un arrêt défendit le lansquenet, le jeu en vogue. Dancourt, qui s'était mis à l'affût des événements comiques du jour, a peint dans une de ses premières pièces, intitulée *la Désolation des joueuses*, la consternation que firent naître ces règlements, qui troublaient un si grand nombre d'existences subsistant par le jeu.

Le Chevalier à la mode, fut composé par Dancourt de concert avec M. Sainctyon, qui, bien que descendant des fameux bouchers de Paris, n'en avait pas moins un esprit plein de grâce et d'enjouement. La meilleure part de la pièce appartient à M. Sainctyon. A la vingt-troisième représentation, Dancourt écrivit sur le registre de la Comédie : « Je ne veux plus de part d'auteurs. » Il reconnaissait les droits de M. Sainctyon. Intrigue, caractères, style, tout est parfait dans cette comédie, mais quelles mœurs! Voici le portrait qu'un des personnages trace du chevalier de Ville-Fontaine qui rappelle un peu Dorante. « C'est un caractère d'homme tout particulier : il a, comme je vous l'ai dit, cinq ou six commerces avec autant de belles, il leur promet tour à tour de les épouser, suivant qu'il a plus ou moins d'affaires d'argent; l'une a soin de son équipage, l'autre lui fournit de

quoi jouer, celle-ci arrête les parties de son tailleur, celle-là paye les meubles de son appartement, et toutes ses maîtresses sont comme autant de femmes qui lui font un gros revenu. » Le caractère de Mme Patin, la dupe du chevalier; n'est pas moins curieux. Madame Patin est une bourgeoise qui souhaite ardemment de se vêtir de quelques oripeaux de noblesse, afin d'avoir droit au respect de la foule et de prendre le haut du pavé sans qu'on y trouve rien à dire. Il faut voir comme elle est furieuse contre une *gueuse* de marquise (c'est son expression) qui, avec un vieux carrosse traîné par deux chevaux étiques, lui a fait rebrousser chemin, à elle dont le carrosse est doré, dont les chevaux gris-pommelé ont de longues queues, dont le cocher a une barbe retroussée digne du *cocher de la reine de Saba*. Cela lui paraît intolérable; aussi soupire-t-elle après le moment où le chevalier de Ville-Fontaine lui donnera le privilége de faire dévisager les gens de la marquise par le fouet de son cocher. Le caractère de la baronne est un peu exagéré, et la scène de duel entre deux femmes paraîtrait plus bizarre encore qu'elle ne l'est, si l'on ne savait qu'elle repose sur une anecdote du temps. M. Serrefort le raisonneur est tracé de main de maître; les autres personnages, heureusement mêlés à l'action, rendent cette comédie une des plus amusantes du théâtre que nous nommons du second ordre.

La Maison de campagne retrace d'une manière originale les désagréments de demeurer aux environs de Paris, et d'être exposé aux visites continuelles de ses amis. Le pauvre M. Bernard est si fatigué de ces descentes quotidiennes qu'on fait chez lui, qu'il prend le parti, pour éviter cette ruineuse compagnie, d'incruster une vieille épée toute rouillée et entourée de lierre au dessus de la porte de la maison de campagne, et de griffonner au dessus de cet emblème, avec un gros charbon : *A l'Épée royale, bon logis à pied et à cheval*..... M. Bernard pense qu'on regardera deux fois avant d'entrer dans une auberge de si belle apparence, où l'on ne peut manquer de payer fort cher.

L'Été des Coquettes et quelques autres pièces de Dancourt peignent un côté des mœurs du siècle de Louis XIV. On faisait la guerre tous les étés, et, après la campagne, les officiers rentraient à Paris. Le triomphe des gens de robe et de finance avait lieu l'été, mais il fallait céder le pas aux gens d'épée dès que les feuilles des Tuileries commençaient à tomber. Aux brillants officiers appartenaient les promenades des belles journées d'hiver. Il n'était plus permis à un partisan ou à un conseiller de donner le bras à une femme à la mode : elle aurait été déshonorée. Les héros qui revenaient de l'armée faisaient la conquête de tous les cœurs. Il n'en restait pas un aux pauvres citadins jusqu'au printemps nouveau, époque du départ des militaires. Chacun avait sa saison. Les coquettes divisaient leurs amants en galants d'été et galants d'hiver ; mais, malgré cette sage précaution, elles s'ennuyaient mortellement pendant la première saison.

Les femmes étaient si joueuses alors, que Dancourt revient souvent sur ce défaut. Dans *la Femme d'intrigue*, agitant une question renouvelée dernièrement par un spirituel écrivain, à savoir, que l'on a exclu injustement les femmes de l'Académie, Dancourt met à leur admission les restrictions suivantes : « Des femmes à l'Académie! oh! oh! il faudrait donc du moins se garder de leur donner des jetons; car, au lieu de travailler au Dictionnaire, elles joueraient à l'hombre et à la bassette. »

On trouve dans cette comédie un poète envieux du succès des autres, comme il y en a eu de tout temps ; c'est la médiocrité jalouse que Molière avait déjà dépeinte sous les traits de Lycidas dans sa délicieuse critique de l'*École des Femmes*. Le poète de Dancourt ne veut pas qu'on le siffle. Il destine un placet au roi pour faire réformer cet abus : il se nomme M. de La Protasse ; son costume délabré rappelle celui du poète des satires de Régnier. La plupart des auteurs qui ne vivaient pas dans la familiarité de la cour étaient pauvres et fort mal vêtus ; le génie même de Corneille ne sauva pas de la misère l'auteur de tant de chefs-d'œuvre.

Le caractère de femme d'intrigue, sans être passé de mode, n'a plus autant d'importance que du temps de Dancourt. Les femmes avaient alors une grande influence sur les affaires du gouvernement, comme dans tout État qui repose sur l'arbitraire, et non sur des règles invariables, sur la hiérarchie des droits. On retrouve à chaque instant, chez notre auteur, des preuves de cette puissance secrète des femmes, laquelle fit plus tard la haute et scandaleuse fortune de Mme de Pompadour et de Mme Dubarry. Écoutez parler *Maugrebleu*, ce mauvais sujet de dragon des *Vacances :* « Il n'est morbleu! rien de tel pour faire fortune que le canal des femmes; et combien de grands officiers seraient très subalternes s'ils n'avaient eu de jolies sœurs et de jolies cousines! »

Cette autorité des femmes, qui se manifesta sans pudeur dans le courant du dix-huitième siècle, était le fruit des galanteries de Louis XIV. En vain le vieux roi chercha à revenir sur les licences de sa jeunesse en cachant ses dernières amours avec Mme de Maintenon. Son hypocrisie religieuse n'arrêta pas les progrès du vice. Jetez un lambeau de pourpre sur un cadavre, vous n'empêcherez pas la corruption. Il en était ainsi de cette vieille société. La contagion des mœurs répandit dans l'air des émanations si malfaisantes, qu'il fallut la foudre et l'orage de la fin du dix-huitième siècle pour épurer le ciel.

La pièces des *Bourgeoises à la mode*, composée encore avec M. Sainctyon, et la plus importante après celle du *Chevalier*, continue de développer ces caractères peu scrupuleux. Dans cette pièce, on voit deux femmes qui, ne pouvant plus arracher d'argent à leurs époux, choisissent chacune pour caissier le mari l'une de l'autre, et le payent d'espérances trompeuses. Ces deux imbéciles maris, croyant satisfaire les caprices de leurs maîtresses futures, font honneur, sans s'en douter, aux dettes de leurs femmes, qu'ils ne voulaient pas acquitter. Coquettes, galantes, dépensières, glorieuses, telles sont les héroïnes de Dancourt. « Où allez-vous donc, dit Lisette à Angélique qui sort. — Je

vais dépenser de l'argent, puisque j'en ai, répond Angélique tout naturellement. — Que fait ordinairement votre chevalier, dit quelqu'un à la marquise de *la Gazette*, petite comédie très spirituelle? — « Il ne fait rien, monsieur, il vit de mes rentes, » répond la marquise. La marquise est du genre de ces femmes que les enfants de famille, les jolis hommes du temps, appelaient les *dames de la Providence.* Toutes les femmes de Dancourt sont taillées sur le patron de ces bourgeoises ou de ces marquises. A toutes on peut appliquer ces jolies paroles d'Angélique dans *la Folle enchère : Les femmes du monde raisonnent-elles? Il n'y a que de l'étoile et du caprice dans tout ce qu'elles font.* On n'est pas plus décidé, et l'on ne s'explique pas plus clairement que ces légères personnes. Sont-elles gênées par un sermonneur incommode ou par un amant qu'il est urgent de mettre de côté, elles s'écrient franchement avec Henriette du *Retour des Officiers* : « Je voudrais qu'il eût quatre pieds d'eau par-dessus la tête. » Il faut voir comme elles conservent longtemps leurs prétentions à la jeunesse; n'allez pas dire à Mme Argante qu'elle est sur le retour et qu'elle a un fils : *coquin de fils de trente-cinq ans;* coquin, justement à cause de son âge. Vieilles ou jeunes, elles ne vivent que d'intrigues, et, dans *la Parisienne*, une petite fille que l'on croit innocente se ménage trois amants. Telles étaient les Parisiennes d'alors, au dire de l'auteur.

Dancourt, dans sa galerie des fripons, ne pouvait pas oublier les charlatans, ces agioteurs de bas étage, qui se fondent un revenu sur la niaiserie publique. Dans *la Loterie*, il a saisi ce caractère avec beaucoup de vigueur. Sbrigani est le type de ces aventuriers qui dupent la foule, et que le théâtre a si souvent représentés depuis.

La comédie intitulée *l'Opérateur Barry* est fort gaie. Il y avait alors beaucoup de médecins ambulants qui excitaient les grandes colères de Fagon, médecin du roi. Quelques-uns de ces empiriques avaient acquis sur le Pont-Neuf une grande réputation dont il était presque jaloux. Barry fut un singulier personnage :

il combattit à Rome, avec ses remèdes, une sorte d'épidémie contagieuse, et obtint une médaille du pape sur laquelle on lisait cet exergue : *urbis salvatori*. Mais l'amour des belles Romaines lui parut encore plus précieux que la bénédiction elle-même du pape. Il mena jusqu'à quatre-vingts ans une existence assez voluptueuse. Barry se faisait fort d'être, comme Mithridate, à l'abri du poison; et en effet il avala un jour du poison devant une nombreuse assemblée et, après deux ou trois jours de convulsions, revint à la santé, grâce à ses spécifiques. Cette scène se passa d'une façon assez dramatique. Pendant qu'il était sur son théâtre on lui apporta une lettre et une fiole. On lui proposait de faire une terrible expérience; Barry pour soutenir l'honneur de son antidote, s'exécuta comme Rodogune; il but malgré les prières de la foule dont il était aimé.

Les robins ne sont pas plus flattés que les charlatans, et le vice de la vénalité des charges de la magistrature, que Beaumarchais attaquera si vigoureusement, est mis à découvert avec beaucoup d'originalité. Le conseiller *des Baliveaux:* du *Retour des Officiers*, fait pressentir *Brid'oison*. La justice avait perdu cette antique vénération que son impartialité lui avait obtenue. Elle prêtait l'oreille aux sollicitations.

Nous avons vu Dancourt aux prises avec les grandes dames insolentes, les bourgeoises vaniteuses, les chevaliers fripons, les jeunes officiers galants et les coquettes légères. Toujours il a tracé heureusement les figures qu'il a voulu dessiner. Son esprit mobile était comme un miroir où la société se reproduisait sous toutes ses faces. Il est un monde qu'il a peint heureusement, et dont nous n'avons pas encore parlé. Personne n'a su prêter aux paysans un langage plus vrai, et n'a mieux caractérisé cette finesse mêlée de bon sens qui perce sous une enveloppe grossière. Il affectionnait particulièrement cette étude, dans laquelle il réussissait si bien; mais les gens de la *cour* ne lui pardonnaient pas de si basses inclinations. La *ville* seule riait de ses naïfs et spirituels tableaux. Dancourt, imitant encore cette fois Molière,

s'est défendu dans le prologue des *Trois Cousins*, contre les critiques qu'on lui adressait.

Ce sont les jolies pièces *le Moulin de Javelle, le Mari retrouvé, les Vendanges*, qui avaient attiré à Dancourt ces lourdes railleries dont il se divertissait. Il n'en continua pas moins à animer la scène de ces heureuses et comiques créations de paysans madrés.

Le Mari retrouvé est fondé sur le procès d'un certain Lapivardière qui, s'étant mystérieusement éloigné de sa femme afin de vivre avec une autre, apprit que la première était soupçonnée de l'avoir fait périr, et reparut pour la relever de ce crime, mais sans que la justice voulût d'abord reconnaître son identité.

Le galant jardinier est fondé sur le déguisement d'un amant en jardinier, et Destouches, dans *la Fausse Agnès*, paraît avoir emprunté ce ressort à Dancourt ; une scène plaisante de bégaiements a peut-être fourni aussi à Beaumarchais l'idée de son Brid'oison. Deux personnages affligés du même embarras de prononciation se rencontrent sans se connaître, et, chacun d'eux se figurant que son interlocuteur se moque de lui, ils finissent par entrer dans une grande colère ; jusqu'à ce qu'une certaine Marton, malicieuse fille, ait l'obligeance de leur apprendre qu'ils n'ont de reproche à faire qu'à la nature.

Nous avons remarqué dans *les Fêtes du Cours* une intrigue de bal masqué conduite avec beaucoup de charme et de naturel. Quoiqu'on ait prodigué, depuis quelques années, les scènes de ce genre, celles de Dancourt sont remplies de tant de grâce, qu'elles offriraient à coup sûr un attrait nouveau. Nous trouvons là, du moins, ce qui est rare chez notre auteur, un amant honnête, et qui ne peut être accusé que d'inconséquence du cœur. Cet amant se fait du reste son procès à lui-même dans un monologue charmant.

La petite pièce du *Vert galant* est très plaisante, et elle enseigne un point délicat dans les mœurs du temps. C'était chez les baigneuses qu'on allait en bonne fortune. Les rendez-vous se

donnaient dans leurs discrets établissements. M. Tarif, que son voisin, M. Jérôme surprend chez lui faisant la cour à sa femme, tout pimpant et tout coquet, prétend, à l'arrivée du mari, qu'il va chez le baigneur voisin implorer les faveurs d'une autre dame; mais M. Jérôme, qui sait à quoi s'en tenir, ne le lâche pas ainsi. Au mot de baigneur, il lui vient une idée bizarre. Comme il est teinturier de son état, et qu'il dispose de cuves d'eau de toutes les couleurs, il fait plonger M. Tarif dans une préparation du plus beau vert, et le malheureux en ressort avec trois couches de peinture sur la peau. C'est ainsi qu'on lui épargne les frais du baigneur.

Dancourt eut plusieurs collaborateurs, nous en avons cité un. On prétend que la plupart des vaudevilles de ses comédies sont d'un abbé Théodore Rupiéroux, auteur de quelques tragédies, parmi lesquelles on remarqua dans le temps celle d'*Hypermnestre*. Rupiéroux ne resta pas longtemps abbé; il fut dépouillé, assure-t-on, au milieu d'un repas, de l'habit ecclésiastique par M. de Barbesieux, qui le nomma commissaire des guerres.

Bien que Dancourt ait sacrifié les robins et les financiers aux officiers et aux gentilshommes, on trouve en cent endroits de ses pièces les preuves de la décadence de la noblesse. L'aristocratie de l'or commençait à poindre; elle préludait par l'intrigue, qui en est la base.

Dans *les Curieux de Compiègne*, petite comédie faite pour apprendre aux bourgeois à ne pas visiter le camp, et prouver la suprématie de l'armée, on rencontre ce trait excellent : « Le père est un fripon, mais la fille est un bon parti. » Ces sortes de mariages ne sont pas sans exemples.

On prétend qu'il arriva une singulière aventure à l'une des représentations de *l'Opéra de Village*, de Dancourt : elle peint bien, du reste, les mœurs des jeunes seigneurs qui venaient envahir le théâtre au sortir de la table, et la tête échauffée par les vapeurs du vin. Le marquis de Sablé, entrant gris sur la scène, et entendant chanter un couplet dans lequel on dit que les vignes

et les prés seront sablés, crut que l'auteur avait voulu l'insulter. Il le chercha dans les coulisses et lui donna un soufflet : Dancourt tira l'épée, mais on se jeta entre eux.

La poésie n'est pas le côté fort de Dancourt, et ses pièces en vers, ainsi que ses poèmes lyriques, ne valent guère la peine d'être lus. N'offrant aucune critique de mœurs, ils sont pour nous sans intérêt. L'auteur y attachait une grande importance; il fondait sur elles l'espérance de sa réputation à venir ; cependant il n'a vécu que par des pièces qu'il regardait comme des bagatelles. Beaucoup d'auteurs se trompent ainsi sur la vocation de leur talent, et parviennent à la postérité, presque sans s'en douter, par des chemins de traverse.

Dégoûté du théâtre, vers l'année 1718, il le quitta pour se retirer dans sa terre de Courcelles-le-Roi, en Berri, et là il ne s'occupa plus que du soin de son salut. Il composa alors une traduction des psaumes de David et une tragédie sainte. Il mourut le 6 décembre 1725, et fut enterré dans un tombeau qu'il avait fait construire lui-même au sein de la chapelle de son château.

Le buste de Dancourt, que l'on voit dans la galerie du Théâtre-Français, quoiqu'il n'ait été exécuté par J. Foucou qu'en 1782, fait présumer sa ressemblance si l'on consulte la phrénologie : ces traits, en les débarrassant d'un peu de lourdeur, et en donnant quelque mobilité à la physionomie, ne démentiraient pas le caractère de Dancourt. Ce front à surface plane ne semble-t-il pas comme une glace où se sont reflétées fidèlement les mœurs du temps dans lequel l'auteur a vécu; et le bas de la figure, empreint d'une certaine sensualité, ne peint-il pas assez bien la voluptueuse insouciance d'un homme qui ne vit point dans la comédie un moyen de réformer ses semblables, mais qui ne se proposa d'autre but que de les amuser?

Parmi les joyeux écrivains de ce temps, il faut citer, à côté de Dancourt, Brueys et Palaprat. La comédie du *Grondeur* est leur chef-d'œuvre, bien que les vicissitudes qu'elle a subies avant sa représentation lui aient peut-être nui beaucoup. La pièce était

d'abord en cinq actes. Le grondeur ne paraissait qu'à la fin du deuxième, annoncé et préparé comme Tartufe; mais le comédien Champmeslé décida souverainement et « avec la hauteur d'une femme d'agioteur enrichi, » dit Palaprat, que le sujet ne comportait que trois actes. Il fallut en retrancher deux; cela chagrina les auteurs, qui avaient travaillé pendant un an à leur comédie : mais l'arrêt était sans appel. Telle était l'omnipotence des comédiens. Ce ne fut pas tout. La pièce ayant été reçue en trois actes, aux approches du carnaval de 1691, on se mit, pendant un voyage de l'abbé Brueys (car c'était un abbé), à chicaner Palaprat sur son troisième acte, et, comme il était d'humeur facile, il se prêta à tant de suppressions et de changements, que son troisième acte s'évanouit entre ses mains; c'est lui qui l'avoue avec naïveté. Il se trouva obligé de le refaire tout entier dans la loge de Mlle Raisin, qui jouait le rôle de Clarisse; il se croyait au bout de ses mésaventures, mais la destinée lui réservait d'autres tours. Le jour de la première représentation, le théâtre, alors garni de spectateurs sur les côtés, se trouva encombré de jeunes seigneurs qui, ayant puisé la gaieté à une autre source que celle de la comédie, firent mille singeries et se donnèrent en spectacle au public. La pièce en souffrit. Joignez à cela un prologue intitulé *les Sifflets*, qui avait, à ce qu'il paraît, éveillé dans la salle les serpents qu'on cherchait à conjurer. Le *Grondeur* sortit de là si décrié qu'on eut toutes les peines du monde à y faire aller le prince de Conti; mais ce prince, bon juge en pareille matière, donna, après avoir entendu la pièce, raison aux auteurs contre la fatalité. Ce fut en vain : la fatalité l'emporta. Il survint aux Italiens un Arlequin qui acheva de tuer la comédie de Brueys et Palaprat.

Les deux auteurs vivaient dans une parfaite amitié qui n'excluait pas la raillerie de leurs relations. On raconte qu'un jour, étant dans une compagnie avec Palaprat, l'abbé Brueys, à qui l'on parla du *Grondeur*, répondit dans son langage gascon; « Le *Grondúr*, c'est uné bonné pièce. Lé premier acte est écélent : il

est tout dé moi. Lé second, cousi, cousi : Palaprat y a travaillé. Pour lé troisième, il né vaut pas lé diable : jé l'avais abandonné à cé barbouillûr. » Brueys, tout en plaisantant, portait un jugement très sensé sur cette pièce : elle commence mieux qu'elle ne finit, mais on y trouve des traits vraiment plaisants ; c'est une joyeuse folie. Les malheurs qu'elle eut dans sa nouveauté ont cessé avec le temps. La gaieté en est un peu folle, il est vrai; mais il y a du comique au fond. Le caractère du grondeur était difficile à mettre à la scène ; il fallait être plaisant avec un personnage qui l'est peu. Brueys et Palaprat ont résolu ce problème. Le médecin Grichard, grondant jusqu'à un malheureux barbet qui s'est jeté étourdiment entre les pieds de sa mule, et auquel, selon les expressions du valet l'Olive, son visage a sans doute déplu, devient une créature très réjouissante, malgré son air maussade et bourru.

Le grondeur a beau gronder, personne ne s'en chagrine ; on laisse passer l'orage ; les brusqueries attirent des reparties vives et piquantes : voilà tout. Sa fille et son fils aîné, au lieu de se désespérer en voyant qu'on veut les marier contre leur gré et leurs amours, cherchent quelque bon stratagème afin de surprendre à leur père un consentement qu'ils ne peuvent obtenir de bonne amitié ; car les pères, dans ce temps-là, alors même qu'on les avait trichés au jeu, ne déclaraient pas nulle la partie qu'ils perdaient contre leurs enfants. Ils s'en remettaient à une autre occasion pour prendre leur revanche. Le valet l'Olive, loin de faire des réflexions misanthropiques sur l'injustice de son maître, qui veut le prendre en faute et n'y peut parvenir, dit tout simplement : « *Que diable a-t-il mangé?* » L'Olive n'est que depuis deux jours dans la maison, mais il a déjà compris le caractère de M. Grichard ; il est décidé à faire enrager le docteur à force de zèle et de promptitude. Ce sera sa vengeance, il ne se plaint pas. Le caractère si insociable, si insupportable du grondeur n'éveille aucune récrimination violente ; il ne jette pas de trouble notable dans la maison exposée à ses bourrasques ; le rire n'en est pas

même banni; loin de là, les défauts du grondeur sont presque devenus un amusement pour les gens qui vivent près de lui, et qui ont tourné la chose de son meilleur côté. Ils sont habitués aux criailleries du docteur, ils en ont pris leur parti. M. Grichard inspire si peu d'effroi, on se moque si bien de lui à son nez, que son fils cadet, Brillon, petit drôle d'écolier, lui apporte à corriger un thème de sa façon, lequel thème commence ainsi : « Les hommes qui ne rient jamais et qui grondent toujours, sont semblables à des bêtes féroces. » Brillon reçoit un soufflet, mais il a donné une leçon.

Le Muet est une imitation de *l'Eunuque* de Térence; on y trouve, au milieu d'une intrigue extravagante, des détails plaisants.

Le caractère des deux associés mérite d'être connu. Palaprat raconte qu'il ne s'est fait auteur dramatique que pour obtenir ses entrées au théâtre; il porta à Brueys le plan d'une pièce, qu'ils firent ensemble, et qui n'avait pas d'autre but que de leur procurer l'avantage d'assister au spectacle, et de vivre dans la compagnie des acteurs. Il trouva son compagnon parfaitement disposé à adopter ce genre d'existence malgré son habit ecclésiastique, dont il se débarrassa bientôt. Palaprat possédait une intarissable gaieté qui le soutenait soit contre les souffrances de la maladie, soit contre les déceptions du monde.

Palaprat entra au service de M. le grand-prieur de Vendôme, en qualité de secrétaire de ses commandements. Sa gaieté ne l'abandonna pas en cette circonstance; il publia un manifeste très curieux, et qui vaut une bonne scène de comédie, dans lequel il faisait ses réserves contre lui-même, de peur que la faveur ne lui tournât la tête : en voici les principaux articles.

« Art. 1er. Quand je serai devenu fort riche, si je dis que je descends des comtes de Toulouse *je mentirai*.

« Art. 2. Si je fais de magnifiques descriptions des charges et des terres qui ont été dans ma maison, *autant de faussetés*.

« Art. 3. S'il m'arrive de faire tomber quelquefois négligem-

ment dans la conversation familière, le récit détaillé de la noble dépense que mes parents faisaient dans ma jeunesse pour mon éducation, du gouverneur que j'avais, de mes maîtres soit pour les sciences, soit pour toutes les sortes d'exercices, de mes valets de chambre, de mes laquais, et de la grosse pension qui m'était assignée seulement pour mes menus plaisirs, *pas un mot de vrai.*

« Art. 4. Si je soutiens que j'ai dépensé de notables sommes à servir longtemps sur mes crochets le prince qui m'a fait tout ce que je suis avant d'avoir rien touché de ses bienfaits, *cela sera si faux*, qu'y compris l'argent qu'on avança sur l'espérance de la réussite du *Muet* je possédais peut-être soixante-dix ou quatre-vingts pistoles au plus quand je suivis ce prince à l'armée pour la première fois. »

Palaprat était né à Toulouse, et il ne se trouvait pas dénué d'aïeux... Jacques de Ferrières, rival de Cujas, fut son bisaïeul.

Son associé Brueys, avant d'être abbé, avait été marié; ayant perdu sa femme, il prit le petit collet, qui ne convenait guère à son goût pour le théâtre, comme nous l'avons dit. Mais Brueys s'était fait connaître par des ouvrages de théologie qui avaient attiré l'attention même de Bossuet. Brueys avait critiqué un livre de Bossuet; Brueys était de la religion réformée. Que fit Bossuet? pour se venger de la critique, il convertit l'auteur. Une pension de cinq cents francs que le roi accorda bientôt à Brueys, *en considération des ouvrages faits par lui pour la défense de la religion catholique contre les protestants*, ne laissa pas que de le confirmer dans sa nouvelle foi. Brueys cachait beaucoup d'esprit sous une forme naïve. Il avait de mauvais yeux, et il fit au roi une réponse spirituelle à ce sujet. Le roi lui demandait comment allaient ses yeux. « Sire, répondit Brueys, *mon médecin dit que j'y vois un peu mieux.* » On attribua à Brueys seul la remise à la scène de la vieille comédie de *l'Avocat Patelin.*

Ce fut Pasquier qui, dans ses *Recherches de France* déterra cette farce de maître Pierre Patelin. « *Je la lus et relus avec un tel contentement*, *dit-il*, *que j'oppose maintenant cet échantillon à*

toutes les comédies grecques, latines et italiennes. » Le bon Pasquier a raison. Que n'a-t-on puisé davantage à cette source originale ? Cette farce, d'après Pasquier, remonte vers l'année 1470. Elle était jouée sur les tréteaux forains. Il paraît que ce *Patelin* a existé : c'était un maître fourbe de son temps, un véritable avocat ! Les médecins, si vivement attaqués par Molière, ont dû se réjouir singulièrement en voyant un autre type que le leur défrayer l'hilarité publique et devenir proverbial. La profession d'avocat est mise en scène avec toute la franchise comique, toute la liberté de notre ancien théâtre. « Tu as besoin d'un avocat subtil et rusé qui invente quelque fourberie pour te tirer d'affaire, » dit Colette à Agnelet ; et Agnelet, à son tour, se confie de la sorte à maître Patelin : « Or, je vous prie, comme vous êtes avocat de faire en sorte qu'*il ait tort* et que *j'aie raison*, afin qu'il ne m'en coûte rien. » Voilà toute la science de l'avocat, en effet ! On n'aurait pas trouvé une meilleure définition de nos jours.

Cette comédie de maître Patelin est vraiment plaisante. Il est curieux de voir ce fripon employer les finesses des précautions oratoires pour dérober quelques aunes d'étoffe à un marchand de drap, son voisin, afin de se faire un habit, le sien étant plus usé que celui d'un poète. Avec quel plaisir ne le trouve-t-on pas obligé de plaider contre ledit marchand pour un certain berger, égorgeur de moutons ! et comme on rit de bon cœur lorsque le marchand-fermier, en reconnaissant la figure de son avocat, perd la tête, et confond, à n'en plus finir, son drap et ses moutons ! De là est venue la locution populaire : *Revenez à vos moutons ;* et cette scène était digne, en effet, de laisser un impérissable souvenir. Plusieurs traits de génie que Molière eût rencontrés avec bonheur enrichissent cette comédie : telle est la scène du berger Agnelet, auquel Patelin a donné le conseil de ne répondre devant le juge, à toute demande qu'on lui ferait, que par l'onomatopée imitant le cri de ses moutons, *bée, bée*, ainsi qu'un homme rendu stupide par les coups de son maître ; quand l'avo-

cat vient réclamer plus tard ses honoraires, Agnelet ne veut pas le payer lui-même en d'autre monnaie que son *bée, bée*. Cette ruse, par laquelle l'avocat trompeur est la dupe de son client, est excellente.

Dufresny, pour justifier auprès des hommes sérieux la comédie, dont le but est de présenter plaisamment des maximes morales, dit avec esprit qu'elle imite la nature, *qui attache presque toujours un goût agréable aux nourritures les plus solides.* Dufresny, naturellement original et gai, assaisonnait heureusement la raison dans quelques-unes de ses jolies pièces. Cependant la vie de Dufresny, comme celle de Regnard, dont il fut l'ami jusqu'à ce que celui-ci lui eût dérobé l'idée du *Joueur*, a été longtemps abandonnée au plaisir et à la dissipation. Dufresny était si prodigue que le roi Louis XIV se vit presque obligé de suspendre les faveurs qu'il lui accordait, en avouant qu'il ne se croyait pas assez riche pour faire la fortune de ce poète. La bourse de Dufresny avait quelque ressemblance en effet avec le célèbre tonneau des Danaïdes, elle était toujours vide quoique incessamment remplie. Dufresny réussissait dans beaucoup d'arts. Il cultivait la musique, le dessin; il allait aussi sur les brisées de Le Nôtre, et le roi le nomma quelque temps contrôleur de ses jardins. Dufresny quitta la cour, après avoir lassé la générosité de Louis XIV; il travaillait pour le théâtre italien; le système des scènes détachées représentées à ce théâtre convenait à son insouciance et à sa mobilité. Une des singularités de Dufresny était d'avoir toujours trois ou quatre logements dans différents quartiers de Paris; il échappait grâce à ce moyen aux importuns, et peut-être à ses créanciers. Dufresny finit par épouser sa blanchisseuse, ne pouvant sans doute la payer autrement. En vieillissant il tourna comme Dancourt à la dévotion, et recommanda à ses héritiers de brûler ses dernières comédies : *les Vapeurs, la Joueuse, le Superstitieux, l'Épreuve*, et c'était à peu près tout ce qu'il leur léguait. Le trait est assurément d'un poète comique.

La première pièce de Dufresny jouée à la Comédie-Française a pour titre *le Négligent*. L'auteur a eu l'intention de tracer des portraits, mais il a médiocrement réussi. Un homme qui néglige ses affaires pour s'occuper de curiosités ; une vieille folle de cinquante ans qui croit qu'on l'aime, comme Bélise des *Femmes savantes*, et qui soutient que l'esprit est préférable à la fraîcheur du teint ; un marquis ridicule ; un poète mercenaire : voilà les principaux personnages de cette pièce, laquelle, à vrai dire, n'en est pas une, tant est lâche le nœud qui resserre toutes ces scènes à tiroirs. Il n'y a de remarquable que le prologue, dont un passage contient une juste appréciation de Molière quoiqu'on ait prétendu que Dufresny ne lui trouvait pas d'esprit.

Il tomba dans le cerveau de Dufresny l'idée d'un caractère : celui du joueur, échappé à Molière. Il y avait alors une grande fureur de jeu, et Dancourt s'en était égayé accidentellement dans ses pièces; mais l'ensemble du caractère n'avait pas été développé, quoiqu'il fournit ample matière. Nos pères, nous venons de le dire, avaient le bon esprit de n'offrir dans la comédie que des tableaux agréables aux spectateurs; aussi ont-ils abordé le sujet du *Joueur* avec gaieté. Regnard a su faire rire tout le monde, excepté Dufresny, auquel il déroba jusqu'aux principales scènes de sa comédie, mais en jetant à pleines mains sur ses emprunts le charme des joyeux vers dont la nature, plus que l'art, lui avait donné le secret. Dufresny se fâcha, se brouilla avec Regnard; il voulut de son côté présenter son *Joueur* au public, son *Joueur* n'eut pas la chance pour lui. La pièce de Dufresny a l'air d'être tout simplement le canevas de celle de Regnard. Cependant elle renferme des mots charmants. Le chevalier qui se fâche, en sortant du jeu, contre le valet de pique qui l'a fait perdre, et qui s'écrie : « Injuste valet de pique! que t'ai-je fait pour me persécuter? » est un trait de bonne comédie; et lorsque le chevalier refuse de payer ses dettes avec l'argent du jeu, parce que cet argent est sacré, cela est encore d'un heureux génie. La servante Nérine voulant empêcher sa

maîtresse Angélique d'épouser le joueur, parce qu'un certain Dorante l'a mise dans ses intérêts, trace un portrait comique d'un ménage de joueur.

La Noce interrompue ne nous a paru renfermer qu'une plaisanterie digne d'être citée : « Il faut voir le vin, et puis l'on boit, » dit un soldat à demi ivre ; puis il ajoute : « La belle pensée ! — J'aime aussi les belles pensées, » dit un tabellion en prenant un verre à son tour. C'est un échantillon du style de Dufresny.

Dans *l'Esprit de contradiction*, une de ses plus jolies comédies, Dufresny a mis en scène un paysan ; nous avons vu Dancourt se servir de ce comique. Dufresny donna comme lui à ses paysans, aux jardiniers, aux meuniers qu'il mit en scène, un bon sens naturel et une finesse d'esprit qui semblaient contraster avec leur éducation. Ainsi dans *l'Esprit de contradiction* Oronte vient demander conseil à son jardinier sur le mariage de sa fille, et lui dit : « Je conviens que tu as plus d'imagination que moi, et plus de bon sens que les philosophes, qui n'en ont point. » Mais le maître et le jardinier, qui veulent faire épouser à Angélique M. Thibaudeau, ridicule personnage, voient leur projet déjoué par la rusée jeune fille.

Le Double Veuvage repose sur une idée très plaisante : deux époux se croient mutuellement morts, et se réjouissent de leur liberté ; mais ils se retrouvent bientôt en présence, et se voient obligés de recommencer à vivre ensemble. On retrouve souvent dans le théâtre du temps l'idée de ces morts supposées : Molière en a fait usage dans *le Dépit amoureux ;* Hauteroche s'en est servi dans *le Deuil*. Regnard, Dufresny en ont tiré parti : mais *le Double Veuvage* de Dufresny est une des plus ingénieuses combinaisons qu'on ait dues à ce ressort de comédie.

Dans *le Faux bon homme*, Dufresny a eu le tort de vouloir refaire *Tartufe*. On trouve des traits et des caractères plaisants dans cette comédie. Dufresny peignait admirablement les femmes impérieuses, obstinées, capricieuses, auxquelles il est très diffi-

cile de faire entendre raison. La marquise et la veuve, dans *le Faux bon homme,* sont tracées sur ce modèle. La marquise, dont l'humeur est enjouée et étourdie, ne veut rien donner de son vivant à son fils; « A la vérité, dit-elle, il sera riche si je meurs quelque jour. » N'est-ce pas un mot charmant, et tout à fait de caractère! *Si je meurs quelque jour,* la marquise ne voit là rien de certain. Le personnage du capitaine, franc et loyal marin, qui fait le fourbe pour démasquer un traître, est conçu avec bonheur.

La pièce du *Faux instinct* n'est pas d'un heureux comique : elle roule sur la tromperie d'un certain père nourricier qui fait croire tour à tour à des parents crédules que son propre enfant est le leur alors que deux petites filles confiées à sa femme sont mortes de la petite vérole; il extorque ainsi quelque argent.

Dans *les Jaloux honteux,* pièce en cinq actes, on ne rencontre pas l'esprit ordinaire de Dufresny; l'intrigue est nulle, et les détails n'ont rien de piquant. Les pièces en cinq actes glaçaient sa verve, il n'était fait que pour les petits tableaux de genre. Il n'a guère mieux réussi dans *la Joueuse;* il avait une revanche à prendre, mais cette comédie peut aller de pair avec *le Chevalier joueur.* Une femme ardente à ses plaisirs, une marquise de bonne humeur, comme Dufresny l'appelle, égaie cette pièce.

Le caractère de la joueuse est dépeint avec vigueur dans la comédie de ce nom. La joueuse pousse sa manie jusqu'à vouloir jouer en trois rafles comptées, avec le professeur de musique qui a donné des leçons à sa fille, l'argent qu'elle lui doit. M. Triolet refuse en répondant qu'il ne sait jouer que du théorbe. On ne saurait, malgré une peinture énergique de ce vice du temps, prendre beaucoup d'intérêt à cette comédie de Dufresny. Une femme possédée de la rage du jeu n'a rien de bien attrayant.

Dufresny prétendait s'élever à la pièce en cinq actes, parce que de son temps une pièce en trois actes n'était regardée que comme une petite pièce. Il a manifesté dans la préface de *la*

Coquette de village son dépit contre les *critiqueurs*, telle est l'expression dont il se sert; et sa réponse est assez originale : « Je garde pour une autre occasion, dit-il, la critique des *criti-* « *queurs*, cela nous mènerait trop loin dans la petite préface « d'une petite pièce; *car au fond une pièce en trois actes n'est* « *qu'une petite pièce*, disent avec mépris quelques autres qui, « pour tout éloge d'une pièce en cinq actes, m'en demanderaient « une de huit. »

Dans *la Coquette de village*, Dufresny a mis encore en scène un paysan rusé et intéressé dont la fille, élevée à son école, ménage à la fois trois amants. Mais la coquetterie réussit mal à Lisette; elle est forcée d'épouser à la fin un paysan comme elle. Cette comédie est en vers. Le style poétique de Dufresny, assez régulier, n'a pas la facilité et l'enjouement de celui de Regnard.

Dans *la Réconciliation normande*, on remarque un joli tableau de la jeunesse; mais c'est la seule chose en vérité que nous trouvions à louer dans cette longue comédie, dont l'intrigue n'a rien de vif ni d'arrêté.

En revanche *le Dédit* est une jolie petite comédie en un acte, pleine de mouvement et de gaieté. Bien que ce soit un comique de convention, et que Frontin y joue un de ces tours qu'il a joués cent fois pour marier son maître Valère, cette pièce est très agréablement faite. Deux vieilles folles y son bernées par un valet malin est un peu fripon, comme doit l'être un garçon qui porte le nom de Frontin.

Le Mariage fait et rompu est loin de valoir *le Dédit*. *Le Faux sincère*, comédie faite encore d'après *Tartufe*, est une œuvre des plus médiocres. Les deux meilleures pièces de Dufresny nous paraissent donc être *l'Esprit de contradiction* et *le Dédit*. Le mérite de Dufresny, c'est d'avoir tracé des caractères originaux et mis dans son dialogue du naturel et de la précision. Il n'entendait pas aussi bien la conduite de l'intrigue; on sait qu'il était embarrassé de ses personnages lorsqu'il ne renfermait pas son sujet dans les bornes d'un acte. Quel que soit le talent que les

connaisseurs aiment à lui accorder, Dufresny n'a pu arriver à l'éclat, à la vivacité, à la saillie abondante de son heureux rival Regnard.

On dirait que toutes les comédies de Regnard ont été composées à table, dans un heure d'ivresse, alors que le vin de Champagne pétillait et que la musique et les lumières, compagnes des soupers de don Juan, jetaient leurs mélodies et leur éclat autour de l'heureux auteur. Boileau, dont le travail était plus difficile, s'irritait des succès de Regnard, de cet homme qui lui semblait monter au Parnasse un verre à la main et le front couronné de roses, comme un jeune débauché du temps d'Auguste. Il est malheureux que Regnard, dans cet état demi-trouble où le plongeait souvent sa vie de plaisirs, n'ait pas aperçu distinctement les bornes où la gaieté finit et où la licence commence. Beaucoup d'oreilles, sans être taxées de trop de pruderie et de trop de rigorisme, peuvent se scandaliser des libertés que prend l'auteur vis-à-vis de la morale et de la probité. Indépendamment du peu de décence des expressions, les sentiments, la plupart du temps, n'ont rien de très légitime. Il ne faut pas rechercher, dans les pièces de Regnard, le sens honnête qui préside à celles de Molière. Ses Crispins sont de véritables échappés des galères, brouillés avec toutes les justices plus encore que Scapin ; et ses chevaliers, les amoureux auxquels il accorde sa protection, se montrent trop peu scrupuleux.

Parlons d'abord de la vie de Regnard, vie accidentée et poétique s'il en fut.

Jeune et riche, Regnard part pour l'Italie, il fait la cour aux belles Romaines ; il joue un jeu d'enfer, la fortune lui sourit ; il est heureux dans ces deux passions ; il rapporte en France de tendres souvenirs, et, ce qui était plus précis, dix mille écus de gain tous les frais de ses voyages compris. Regnard s'était trouvé si bien dans ce pays qu'il y retourna. A Bologne, il devint amoureux d'une dame provençale qu'il a fait connaître sous le nom d'Elvire dans une charmante nouvelle intitulée *la Provençale ;*

mais la chance avait tourné contre lui. On ne gagne pas toujours. Regnard s'embarqua sur une frégate anglaise avec cette dame et son mari. Ils furent attaqués par deux vaisseaux barbaresques : dans l'engagement, qui dura quelques heures, le capitaine anglais fut coupé en deux par un boulet; notre poète fut obligé de se rendre après s'être plus vaillamment battu qu'on n'avait droit de l'attendre d'un disciple d'Horace. On le conduisit à Alger avec sa maîtresse, et là il eut la douleur de la voir entrer au harem du prince que, dans sa nouvelle, il nomme Baba-Hassan. S'il faut en croire Regnard, ce prince, le plus galant des Turcs, respecta la vertu de sa belle captive, malgré l'amour violent qu'il conçut pour elle. On peut croire ici que Regnard s'abusa en amant bien épris, car il poussait la délicatesse jusqu'à dire à sa maîtresse : « Non, madame, je serai toute ma vie si « fort pénétré de votre fidélité, que je vous verrais sans jalou« sie dans les bras d'un autre; je croirais, madame, ou que vous « l'auriez pris pour moi, ou que je vous aurais prise pour une « autre, et je me défierais plus de la fidélité de mes yeux que de « la vôtre. » Avec de tels sentiments si caractérisés, il n'est pas étonnant que Regnard ait cru à la continence de Baba-Hassan et à la fidélité de sa maîtresse !

Regnard, après deux années d'esclavage à Constantinople, où il fut emmené par son patron, reçut de l'argent de sa famille et se racheta. Il revint en France avec sa maîtresse toujours fidèle, mais peut-être de la fidélité de la fiancée du roi de Garbe; fidélité qui ne répond pas des événements majeurs. Le bruit s'étant répandu que le mari de la belle Provençale venait de mourir, il se disposait à épouser cette jeune dame, sans doute pour l'acquit de sa conscience; mais le mari reparut tout à coup, et Regnard se mit à continuer sa joyeuse vie de garçon et ses courses à travers le monde. Il alla en Suède, il pénétra jusqu'en Laponie, et ne revint sur ses pas, comme il l'a dit dans un madrigal latin, que parce que la terre lui manqua; il s'arrêta *ubi defuit orbis*.

Regnard, dans sa nouvelle de *la Provençale*, s'est donné le nom

de Zelmis, et sous ce nom il a dépeint les agréments de sa personne. Regnard a fait comme tous les peintres qui tracent leur portrait; il l'a caressé avec amour. Voici un échantillon de la manière dont il parle de lui : « Zelmis, comme vous le savez, « mesdames, est un cavalier qui plaît d'abord, c'est assez de le « voir une fois pour le remarquer; et sa bonne mine est si avantageuse qu'il ne faut pas chercher avec soin des endroits dans « sa personne pour le trouver aimable, il faut seulement se « défendre de le trop aimer. »

Le poète, las de parcourir le monde, se fixa bientôt à Paris, d'où il ne sortit plus que pour passer la belle saison à sa terre de Grillon; il fit de cette maison de campagne un séjour enchanté. Il a pris occasion une autre fois de parler de lui sous le voile de l'allégorie, et de peindre le train de vie qu'il menait à Grillon. Ce n'est plus Zelmis, c'est Clitandre qu'il se nomme; dans un divertissement ajouté à la comédie des *Folies amoureuses* il retrace ainsi sa voluptueuse existence :

Selon mes revenus je règle ma dépense,
Et je ne vivrais pas content
Si, toujours en argent comptant,
Je n'en avais au moins deux ans d'avance.
Les dames, le jeu ni le vin
Ne m'arrachent point à moi-même,
Et cependant je bois, je joue et j'aime.
Faire tout ce qu'on veut, vivre exempt de chagrin,
Ne se rien refuser, voilà tout mon système.

Ce système est charmant, mais pour le mettre en pratique il faut avoir, comme Regnard, quarante mille écus de revenus. Tous les poètes ne jouissent pas de cet avantage.

Regnard commença par écrire pour la Comédie-Italienne. Il a composé, en collaboration avec Dufresny, *Arlequin à bonnes fortunes*, *les Filles errantes*, *la Coquette* ou *l'Académie des dames*, *le Divorce*, *la Descente de Mezzetin aux enfers*, *la Naissance d'Amadis*, *les Chinois*, *la Baguette de Vulcain*, *la Foire Saint-Germain*, *les Momies d'Égypte;* toutes ces pièces ne méritent guère d'être

tirées du profond oubli où elles dorment, sur les quais, dans le Théâtre italien de Gherardi.

Regnard ne tarda pas à aborder le Théâtre-Français, pour lequel il était fait. Guéri de la manie des voyages qui avait agité sa jeunesse, il conserva toutes ses autres passions. Regnard recevait chez lui la société la plus joyeuse et la plus relevée de Paris. Le prince de Conti et le prince de Condé étaient de ses fidèles. Le vin, le jeu, les femmes, tous les défauts qu'il a prodigués à ses héros continuaient d'être les siens. Il est permis de penser que Regnard ne fut point fâché de demeurer garçon ; car il s'égaie en toute circonstance sur le sort des époux et les accidents du mariage, avec toute la liberté de notre vieille comédie. « A Dieu ne plaise qu'on voie jamais aucun vrai mariage de ma « façon ! je ne fais point de marché à vie, c'est trop périlleux : » ainsi s'écrie un personnage de *la Sérénade*, petite comédie en prose. Regnard fait la guerre au mariage avec plus de licence encore que Molière ; mais on doit ajouter, comme correctif à ces atteintes, que la vieille comédie n'a jamais poursuivi de ses sarcasmes que les mariages ridicules.

La Sérénade est tout simplement une scène d'Harpagon et de son fils, amoureux de la même personne. Regnard s'est avisé assez maladroitement de refaire cette scène en un acte. Il ne fut pas très heureux dans ce début. Le style seulement lui appartient, et l'on y reconnaît une touche vraiment comique.

Le Bal est une comédie en un acte et en vers, qui n'a pas grand mérite ; l'intrigue en est nulle à peu près, et le style n'a rien de très piquant. Cependant on y trouve quelques-uns de ces traits familiers à Regnard, qui font rire par la vivacité naturelle de la repartie.

Du *Bal* au *Joueur* il y a une distance si prodigieuse, qu'on ne croirait jamais que ces deux comédies sont parties de la même main.

Le Joueur est un chef-d'œuvre de bonne gaieté. Rien n'est plus amusant que de voir l'amour de Valère, s'accommodant aux

chances du jeu, décroître avec la fortune, augmenter avec les revers. Le jeu est le termomètre de cet amour, qui monte au degré le plus élevé, et retombe au dessous de zéro, en raison de la perte ou du gain. Valère est un beau joueur, un joueur déterminé, qui met en gage jusqu'au portrait de sa maîtresse. Regnard a retracé toutes ces intermittences de jeu et d'amour en homme qui avait connu cette double fièvre. Le pouls lui battait encore lorsqu'il a composé sa pièce; elle est pleine de vérité, c'est la nature prise sur le fait. La gaieté n'abandonne pas un seul moment Regnard dans un sujet qui est devenu depuis si lugubre sous la plume des dramaturges. Le philosophe Sénèque y joue un rôle très amusant.

On ne s'indigne pas contre Valère; on sent que Valère, au fond, est un homme d'honneur, incapable d'une action basse, d'un trait méchant, et que l'âge viendra corriger sans doute chez lui ce défaut que l'amour n'a pu vaincre. De quel œil différent on regarde Valère et le prétendu marquis, cet intrigant qui cherche à se faufiler dans le cœur d'une vieille folle de comtesse! Lorsque celui-ci, après des fanfaronnades promptement réprimées, ose dire à Valère, auquel il vient de prouver sa poltronnerie : *Je suis de vos amis,* Valère lui répond avec une noble franchise : *Je ne suis pas des vôtres,* et ce seul mot réconcilie Valère avec le spectateur. Mais la plaisanterie de Regnard est trop irrespectueuse bien souvent vis-à-vis de l'autorité paternelle, et c'est un tort.

On peut critiquer dans la comédie du *Joueur* le rôle de la comtesse, qui rappelle celui de Bélinde des *Femmes savantes;* à la différence que la comtesse est veuve et qu'elle n'entoure pas ses prétentions d'une métaphysique nuageuse, elle va droit à son but :

C'est un époux vivant qui console d'un mort,

dit-elle, et dans chaque homme qu'elle voit elle s'imagine rencontrer le consolateur qu'elle cherche. Le faux marquis, qui se

trouve être le cousin d'une marchande à la toilette et le fils d'un huissier, est un type très réjouissant de ces chevaliers d'industrie qui se glissaient dans la belle société d'alors. Molière avait stigmatisé la vanité des marquis; Regnard alla plus loin, il les démarquisa. Il poussa l'insulte jusqu'à leur contester leur titre. Il suffit d'ouvrir les mémoires du temps pour voir en quel discrédit étaient tombés les marquis. Saint-Simon, que le spirituel auteur des *Mémoires de madame de Créqui* appelle un vieux corbeau toujours monté sur sa couronne de duc, et qui en effet était plein de morgue aristocratique, traite ainsi lui-même les victimes ordinaires de Molière, de Dancourt, de Regnard : « Il » est vrai, dit-il, que les titres de comté et de marquis sont » tombés dans la poussière par la quantité de gens de rien, » et même sans terre, qui les usurpent, et par là tombés dans » le néant. »

Telle était l'oraison funèbre de cette classe infortunée des marquis!

Lorsque Regnard écrivit sa comédie, la passion du jeu dominait toujours; le lansquenet était dans toute sa fureur. Il n'est pas étonnant qu'Angélique pardonne d'abord à Valère, tant qu'elle se croit capable de le corriger. Les exemples de joueurs, car un grand nombre de femmes ne sortaient pas des académies, étaient si fréquents, qu'un homme ne passait pas pour être dérangé quand il donnait dans ce travers. Les pères avaient joué; ils ne trouvaient pas trop mauvais que leurs fils jouassent. Les abbés et les évêques s'en mêlaient eux-mêmes : quelques-uns avaient des jeux de cartes dans leurs bréviaires, et se retiraient dans la solitude moins pour prier Dieu que pour combiner quelques coups importants. Presque tout le monde trichait, même au jeu du roi. Je ne sais plus quel seigneur avait imaginé de mettre à la mode des boutons d'habits extrêmement brillants, espèces de miroirs susceptibles de refléter les couleurs des cartes de ses adversaires; de cette façon il espérait voir leur jeu, et faire sa fortune avant que son secret fût connu. Quand la cour

de France ne suffisait plus on passait en Angleterre, où les chevaliers de Grammont abondaient.

Les plaisanteries de Regnard ne sont pas toujours de bon goût, mais elles font rire; elles vous saisissent au collet comme une farce dont on est témoin dans la rue, et qui vous remue comiquement quoi que vous en ayez : il y a toujours de l'imprévu en elles. Ce sont des caricatures en plâtre, creuses en dedans, qui n'ont pas de solidité ni une grande valeur d'art, mais qui réjouissent les passants. Regnard joue souvent beaucoup plus sur les mots que sur les choses; il ressemble aux marquis étourdis de ses pièces, aimables fous auxquels on pardonne leurs extravagances et leurs airs libertins à cause de leur verve et de leur gaieté.

Cependant, est-il tolérable que, dans la pièce du *Distrait*, où Léandre est représenté comme un galant homme qui n'a que le défaut de manquer de présence d'esprit, son valet ose dire, en parlant d'un oncle dont son maître devait hériter, et qui n'a pas voulu mourir :

> Par trois fois de ma main il a pris l'émétique,
> Et je n'en donnais pas une dose modique;
> J'y mettais double charge, afin que par mes soins
> Le pauvre agonisant en languît un peu moins!

Si de pareils vers se trouvaient dans une pièce nouvelle, ils soulèveraient la réprobation du parterre : et le parterre aurait raison. Ce n'est plus de la gaieté, c'est de l'empoisonnement; ce qui n'est pas risible.

Les mœurs débauchées des jeunes gens sur la fin du règne de Louis XIV, mœurs que Regnard connaissait en homme qui les avait pratiquées, sont bien dépeintes dans la comédie du *Distrait*. Les chevaliers à demi ivres, et toujours chantant, sont saisis de main de maître dans la personne d'un jeune fou qui force sa future belle-mère à danser une courante avec lui, au risque de compromettre les intérêts de son amour par cette impertinence. On a parlé quelquefois dans les comédies de la manière dont les

jeunes seigneurs se comportaient sur le théâtre, aux côtés duquel s'étendaient alors les banquettes réservées pour eux. Personne n'a mieux signalé que Regnard cet abus. Regnard trace un tableau complet et excessivement gai du train de vie des jeunes gens à la mode. Son chevalier répond aux reproches d'un oncle qui veut le rendre plus raisonnable :

> Mais que fais-je donc tant, monsieur, ne vous déplaise,
> Pour trouver ma conduite à tel excès mauvaise ?
> *J'aime, je bois, je joue*, et.....

J'aime, je bois, je joue, tout est là ! ce sont des défauts que ces messieurs avouent avec une naïveté singulière, et que leur gaieté communicative change presque en brillantes qualités. S'ils valent quelque chose, c'est par leur belle humeur, comme ils le disent. Le chevalier du *Distrait* propose tout simplement à sa sœur de se mettre au couvent pour lui laisser son bien ; mais on sent que si l'étourderie est sur ses lèvres, il n'en a pas moins un fond de tendresse dans l'âme pour sa sœur. .

Le caractère de Léandre est bien tracé ; il n'a pas d'autre défaut que celui d'être distrait. C'est un homme d'esprit, du reste ; il sait remettre fort bien à leur place les gens qui se raillent de lui. Il est sincère de cœur ; sa langue, qui se trompe de nom, ou sa main infidèle à sa pensée commettent seules des inconséquences et le brouillent avec sa maîtresse. Quelque amusant que soit le rôle de Léandre avec ses éternelles méprises, tant de distractions semblent, à la longue, un peu outrées. Léandre a l'air d'un monomane. Ce sont presque les bévues d'un homme attaqué d'une maladie de cerveau, plutôt que les bizarreries d'un défaut piquant. On est sur le point d'inviter Léandre à aller se faire administrer des douches dans une maison de santé ; il est du ressort de la médecine plus que de la comédie. Léandre plaît pourtant, et l'on ne s'étonne pas qu'Isabelle se soit attachée à lui.

Attendez-moi sous l'Orme est une petite comédie, en un acte et en prose, qu'on a attribuée à tort à Dufresny, et dont le style fin et

piquant rentre tout à fait dans la manière de cet auteur. Il s'agit d'un jeune officier réformé qui fait la cour à la fille d'un riche fermier, et recherche surtout en mariage les écus de la belle Agathe ; une certaine Lisette, intéressée à lui nuire, se travestit en veuve, et, grâce à ses manœuvres coquettes et à des souvenirs de bal masqué, elle engage l'imprudent officier dans une aventure qui lui fait un grand tort auprès d'Agathe. Il est bientôt obligé de battre en retraite. Les rendez-vous trompeurs se donnent sous un orme, où une troupe de paysans finit par se moquer de l'officier en lui chantant ce refrain :

> Attendez-moi sous l'orme,
> Vous m'attendrez longtemps !

Il y a dans cette pièce une jolie phrase sur la manière dont se font les rencontres qui servent quelquefois de préludes aux mariages. Pasquin, valet de Dorante, fait ainsi la leçon à son maître : « Il faut que vous vous promeniez sans faire semblant « de rien, elle va venir sans faire semblant de rien. Pour lors « vous l'aborderez, vous, en faisant semblant de rien ; elle vous « écoutera faisant semblant de rien. Voilà comme se font les « mariages des Tuileries.

Il n'est pas étonnant que le nom de Démocrite, ce philosophe qui riait toujours, se soit rencontré sous la plume de l'aimable et joyeux Regnard ; mais on est surpris que sa verve comique n'en ait pas tiré un meilleur parti. Son Démocrite est un personnage plus satirique que plaisant, dont l'humeur morose n'égaie nullement la pièce. Heureusement Regnard a placé à côté de Démocrite un valet assez original, qui se moque de son maître alors que son maître se raille des autres. Strabon et sa femme Cléanthis, qu'il retrouve après vingt ans d'absence volontaire, et à laquelle il fait la cour jusqu'à ce qu'il l'ait reconnue, jettent sur cette comédie un peu de cette folie naturelle à Regnard, et qu'on s'attendait à trouver dans le rôle principal. Il semble que Regnard ait voulu payer son tribut au romanesque. On trouve

là un certain roi d'Athènes, ressemblant, en vérité, au duc Thésée qui figure dans *le Songe d'une nuit d'été* de Shakspeare ; et une fille de roi élevée en paysanne à la campagne, et dont un bracelet révèle la naissance. Les critiques méticuleux ont prouvé sans peine à Regnard qu'Athènes se gouvernait en république depuis sept cents ans à l'époque où vivait Démocrite, et que son roi, par conséquent, n'est pas des plus historiques ; mais qu'importe à Regnard ? Il prend bien garde à cela ! Il traite l'antiquité à la façon de Shakspeare, sans avoir probablement jamais lu l'auteur anglais. Regnard, sorti de son monde habituel, parcourt à son gré le champ de l'imagination. La charmante Chryséis, fleur des champs, qui, transplantée à la cour, s'habitue si vite à la température de ce climat, est dépeinte avec beaucoup de grâce et de finesse ; un mélange de naïveté et de coquetterie se trouve ingénieusement marqué dans son portrait.

Ce n'est pas l'intrigue qui donne de la valeur à la pièce de *Démocrite*, les caractères sont préférables ; cette intrigue n'a de piquant, en effet, que la reconnaissance de Strabon et de Cléanthis, encore cette reconnaissance est-elle fort exagérée. Agélas, le roi d'Athènes, pourrait servir de type à tous les princes d'Italie et d'Allemagne, qui, au lieu de bergères, épousent actuellement, dans nos comédies, des cantatrices. La plus grande familiarité règne à la cour d'Agélas. Les paysans, comme Thaler, y ont leur franc-parler. Le style de *Démocrite* est vif et sans gêne, comme dans les autres pièces de Regnard. La rime n'est pas toujours respectée, l'hiatus est fréquent ; mais ce style a le mouvement, la chaleur, la vie.

Le Retour imprévu est une petite comédie charmante. Un père est parti pour faire prospérer des affaires de commerce. Pendant ce temps, son fils mène joyeuse vie, touche l'argent des fermiers, et fait sauter des écus. Il festoie une belle qu'il veut épouser. Un certain marquis, ou soi-disant tel, s'est chargé de le *débourgeoiser*. Entre ses mains, l'éducation de ce fils de famille est allée grand train. Voilà que le bonhomme arrive sur ces entrefaites,

pendant même que son fils donne un repas à sa belle dans la maison paternelle. Il faut, pour tirer l'imprudent garçon de ce mauvais pas, toute l'habileté d'un valet rompu aux intrigues, d'un de ces larrons de la vieille comédie, providence des mauvais sujets d'enfants. Voici la manière dont le marquis parle de son élève Clitandre : « Il n'est pas reconnaissable depuis qu'il me hante, ce petit homme; il est vrai que je n'ai pas mon pareil pour débourgeoiser un enfant de famille, le mettre dans le monde, le pousser dans le jeu, lui donner le bon goût pour les habits, les meubles, les équipages. Je le mène un peu roide; mais ces petits messieurs-là ne sont-ils pas trop heureux qu'on leur inspire les manières de la cour, et qu'on leur apprenne à se ruiner en deux ou trois ans? » Le tableau est tracé de main de maître.

Rien n'est plus bouffon ni plus amusant que *les Folies amoureuses;* là, on peut rire de tout son cœur. Cette pièce est bien loin d'avoir une haute portée comique; mais elle produit une bruyante hilarité. Si ce n'est que Crispin avoue avec trop d'audace ses méfaits passés et qu'Éraste accepte un peu légèrement la bourse que la belle Agathe ravit à son tuteur, on ne trouve rien à redire à la moralité de la pièce. C'est une pupille qui s'échappe des griffes d'un vieux jaloux; c'est la lutte naturelle de la jeunesse et de l'amour contre la vieillesse et l'argent! La Rosine de *Figaro* est fille de l'Agathe des *Folies.*

Regnard emprunta ensuite à Plaute ses *Ménechmes;* le sujet de deux frères parfaitement ressemblants et dont la ressemblance donne lieu à une foule de méprises, convenait mieux au théâtre ancien qu'au notre. Les acteurs, en effet, s'y couvraient le visage d'un masque qui prêtait à l'illusion. Plaute a donc pu entrer sans embarras dans le cœur de son intrigue; on n'y trouve rien que de naturel. Il n'en est pas de même sur notre théâtre, où, dès que nous voyons les deux frères sous des traits différents, nous ne pouvons plus nous habituer à la convention de l'auteur. Si Regnard avait évité l'entrevue des frères et fait jouer les

deux rôles par le même personnage, peut-être eût-il ajouté quelque chose à l'intérêt de la situation ; mais il se serait privé d'une scène charmante.

Regnard ne s'est guère servi, du reste, que de la ressemblance des deux frères ; mais en homme habile, qui sait son métier, il a ajouté sur-le-champ à cet effet de la nature une grande dissemblance de caractère. L'un de ses Ménechmes est poli, galant, doucereux comme un officier du temps ; l'autre est brutal, loup-garou, mauvais coucheur comme un campagnard. Les méprises n'en sont que plus amusantes. Le premier est dissipé, criblé de dettes ; le second est rangé, et même quelque peu avaricieux.

Les Ménechmes, bien que le chevalier en agisse un peu légèrement avec son frère, et qu'il ait abusé de la tendresse d'une vieille folle, n'offrent rien qui sorte des licences habituelles de la comédie. Cette pièce n'a jamais donné lieu aux reproches qui ont assailli *le Légataire universel*, dernière comédie de Regnard.

Saint-Simon raconte dans ses Mémoires l'anecdote suivante : « Le duc de La Feuillade passa par Metz pour aller à l'armée d'Allemagne, et s'y arrêta chez l'évêque, frère de feu son père, qui était tombé en enfance et qui était fort riche. Il jugea à propos de se nantir, et demanda la clef de son cabinet et de ses coffres ; et, sur le refus que ses domestiques lui en firent, il les enfonça bravement et prit 30,000 écus en or, beaucoup de pierreries, et laissa l'argent blanc. Le roi, d'ailleurs de longue main fort malcontent des débauches et de la négligence de La Feuillade dans le service, s'expliqua fort durement et fort publiquement sur cet étrange avancement d'hoirie, et fut si près de le casser que Pontchartrain eut toutes les peines du monde à l'empêcher. » Est-il étonnant que Regnard, au milieu de mœurs de ce genre, après avoir eu sous les yeux des exemples d'une telle tolérance, ait imaginé l'intrigue de son *Légataire universel?* Saint-Simon a dit le mot ! les fils qui, dans ce temps, dérobaient les cassettes de leurs pères, les neveux qui volaient leurs oncles egardaient cette action comme un avancement d'hoirie. Telle

est la façon de penser d'Éraste du *Légataire*, et, dans la crainte que son oncle n'expire avant d'avoir dicté un testament en sa faveur, il fait main-basse, comme le duc de La Feuillade, sur le coffre-fort; il saisit un portefeuille et s'écrie :

> Quarante mille écus que je tiens dans mes mains,
> Triste et fatal débris d'un malheureux naufrage,
> Seront mis, si je veux, à l'abri de l'orage;
> Voilà tous bons billets que j'ai trouvés sur lui.

Plus tard, après avoir fabriqué un faux testament qui lui lègue le reste de la fortune de son oncle au détriment de plusieurs collatéraux, Éraste s'excuse avec cette naïveté :

> Hélas! pour mériter la charmante Isabelle,
> J'ai peut-être un peu trop fait éclater mon zèle....

Éraste appelle cela du *zèle!* le mot est ingénieux. Cette escroquerie est traitée par Regnard avec une vivacité si amusante, qu'on finit par passer condamnation sur ces mœurs singulières : on ne prend pas au sérieux un jeu d'esprit. C'est un chef-d'œuvre de gaieté, malgré ce qu'il y a de lugubre dans le sujet. Une chose qui choque d'abord dans *le Légataire universel*, comme dans *le Malade imaginaire*, c'est l'aspect d'un vieillard moribond entouré d'héritiers avides qui spéculent sur ses derniers instants. Ce tableau de la misère humaine est fait pour soulever le cœur de dégoût : il y a de honteuses vérités qu'on n'aime pas à voir. Les plaisanteries, d'ailleurs, qui s'exercent sur les infirmités de l'âge, ont ordinairement je ne sais quoi de malsain qui empêche le rire de s'épanouir à l'aise. Eh bien! malgré cela, il y a tant de verve dans la pièce de Regnard, l'intrigue en est conduite avec tant d'adresse, le dialogue en est si vif, qu'on est presque tenté d'accuser encore Rousseau d'exagération, quoiqu'il ait bien plus raison contre *le Légataire* que contre *le Misanthrope*.

Regnard ne se doutait pas, à coup sûr, de l'indignation que son *Légataire universel* exciterait dans l'âme de Rousseau; car il a fait représenter, sous le titre de *la Critique du Légataire*, une petite pièce, ou plutôt quelques scènes de conversation qui

ne défendent pas l'inconvenance du sujet. Il cherche à prouver seulement que la pièce est faite dans les règles voulues : dans les règles d'Aristote, soit ; mais dans celles de la bienséance, non. Regnard aurait dû y songer davantage; mais le sens moral, la haute philosophie de Molière lui ont manqué : en revanche, l'esprit ne lui fit jamais défaut. La vie de ce poète, vie de fêtes et de plaisirs, n'était pas propre à lui inspirer les enseignements sévères qui tombèrent de la plume du citoyen de Genève. Regnard mourut, comme il devait mourir, des suites d'une indigestion. Il avait cinquante-quatre ans, il était plein de force et de santé. Le buste de Regnard que possède la Comédie-Française, et qui est de J.-J. Foucou, révèle assez bien le caractère du poète. Il y a dans l'œil je ne sais quelle audace aventureuse, qui rappelle les voyages de sa jeunesse : les narines ont une certaine expression voluptueuse; vous diriez celles de don Juan lorsqu'il s'écrie : *Odor di femina.*

Regnard s'est nommé lui-même sceptique dangereux ! Il a cru plaisanter, mais il a dit vrai. Rien n'est plus funeste en effet que ce manque absolu de moralité ! Pourquoi a-t-il prêté la séduction de son joyeux esprit à ces déplorables paradoxes dont la conscience est révoltée? Le bien et le mal existent sur la terre comme le beau et le laid, et toute organisation saine, toute intelligence normale en fait aisément la différence ! Il ne suffit pour cela que de consulter ses instincts, d'interroger ses affections naturelles. En vain les lois, les religions, les mœurs ont blessé quelquefois, selon les temps et les lieux, les intérêts de l'humanité; les lois, les religions, les mœurs, choses éphémères, passent et tombent. L'humanité reste la même, avec l'énergique sentiment de la sociabilité qui repose sur le juste et l'honnête; éléments éternels, germes déposés au fond des cœurs et que féconde l'éducation. Tout ce qui s'est opposé à ce développement a été, depuis le commencement du monde, un vice, un crime, soit que la résistance appartînt à une nation, soit qu'elle vînt d'un individu.

Les peuples sauvages ne comptent pas plus devant l'unité de la morale que leurs monuments bizarres devant la régularité de l'art. Nuire à son semblable, à moins de légitime défense, a toujours été une méchante action. S'il est des natures ignorantes ou dépravées qui ne connaissent pas le remords, cela ne prouve rien sinon qu'elles sont défectueuses et malades; s'il est des heures où les honnêtes gens, à force de voir prospérer ceux qui ne le sont pas, s'écrient que la vertu n'est qu'un mot, cela ne prouve rien encore, sinon qu'ils ont été déçus. Un rayon du ciel éclaire, un jour ou l'autre, les âmes indignes et flétries; une main mystérieuse relie les principes épars et incertains que le souffle du monde a dérangés. Il n'est pas permis, même en riant, d'afficher des maximes contraires; elles sont fausses et pernicieuses. Regnard a donc eu tort!

CHAPITRE DOUZIÈME

PRADON, DUCHÉ, M. DE LA CHAPELLE, L'ABBÉ GENEST, LONGEPIERRE, LE SIEUR DE GILBERT, CAMPISTRON, LA GRANGE-CHANCEL, LAFOSSE, MESDEMOISELLES DESJARDINS, BERNARD, BARBIER, MADAME GOMÈS, CRÉBILLON, LAMOTTE-HOUDART.

La tragédie nous force à remonter de quelques années pour examiner les contemporains et les successeurs de Racine. La tragédie fut moins bien partagée que la comédie, sa sœur; elle n'offre guère qu'une froide imitation des formes consacrées par nos chefs-d'œuvre.

Nous avons en parlant de *Phèdre* dépeint la figure que Pradon faisait dans le monde. Cet auteur, dont le nom est devenu un terme de mépris, un synonyme de mauvais poète, eut le sot orgueil de s'égaler à Racine, à Corneille. Si Pradon s'était tenu dans les bornes de la modestie et si d'imprudents amis ne l'avaient opposé aux beaux génies de son temps, il aurait vécu estimé comme bien d'autres, sans attirer les foudres de la satire sur sa médiocrité. Sa tragédie de *Régulus*, son chef-d'œuvre, est une pièce platement écrite, mais dans laquelle on remarque quelques situations assez touchantes. Pradon prétend avoir voulu, dans son cinquième acte, mettre en scène les beaux vers d'Horace :

Fertur pudicæ conjugis osculum,
Parvosque natos, ut capitis minor,

A se removisse, et virilem
Torvus humi posuisse vultum (1).

Mais il n'en a pas tiré tout le parti qu'on en pouvait attendre. *Régulus* réussit néanmoins ; Régulus eut, dit l'auteur, un *sort moins cruel à Paris qu'à Carthage.*

Est-il besoin de rapporter une anecdote attribuée à Pradon ? On assure que s'étant mis au parterre, à la représentation d'une de ses pièces sifflée par le public, de peur de se faire découvrir, il se mit à siffler comme les autres. Cela prouverait plus d'esprit que Pradon n'en a montré ensuite. La Bruyère a écrit, je ne sais sous quelle influence, que l'auteur de *Pyrame* était un poète : si La Bruyère avait parlé de Théophile, auteur aussi, comme on l'a vu, d'une tragédie de *Pyrame et Thisbé*, à la bonne heure ; mais de Pradon !... Personne ne fut moins poète que Pradon...

Ferrier fit un grand nombre de tragédies, *Anne de Bretagne* entre autres, lesquelles peuvent rivaliser avec celles de Pradon. Ferrier eut l'idée de traiter un des premiers des sujets tirés de l'histoire de France ; mais le public n'était pas encore habitué à des noms français. Ferrier l'explique dans la préface d'*Anne de Bretagne*. « On a trouvé, dit-il, que notre histoire était peu « propre à nous fournir des sujets de tragédie, qu'il fallait « mener le spectateur dans un pays éloigné et remplir son oreille « par des noms pompeux... »

Duché, connu par quelques opéras, obtint la pension accordée à Racine, pour travailler à des pièces tirées de l'Écriture sainte, et destinées à la maison de Saint-Cyr ; mais *Jonathas*, *Absalon*, *Debora* ne prouvèrent pas qu'il eût hérité d'autre chose que de la place de son prédécesseur.

M. de La Chapelle fit une *Cléopâtre* qui eut beaucoup de succès ; cette pièce valait mieux que celles de M. l'abbé Abeille et autres auteurs qui essayaient d'alimenter le théâtre depuis que Racine

(1) On dit que, se regardant comme rayé du cens, il se déroba aux baisers de sa chaste épouse, repoussa ses petits enfants, et qu'il détourna son mâle visage vers la terre.

s'était tu. M. de La Chapelle fut tellement enflé de son triomphe qu'il crut avoir droit de compter sur la postérité. Il écrivait au prince de Conti :

Je puis le croire au moins, Cléopâtre vivra
Tant qu'au théâtre, émus par d'invincibles charmes,
Les peuples aimeront à répandre des larmes.

On aime encore à verser des pleurs au théâtre, et qui connaît la *Cléopâtre* de M. de La Chapelle ?... Du reste, M. de La Chapelle était un financier ; il fut doyen de l'Académie. Cela fait honneur aux financiers de l'époque.

L'abbé Genest composa une *Pénélope* qui n'eut pas une heureuse destinée. Dans la préface, il se repent d'avoir fait Télémaque amoureux ; mais, dit-il, dans ce temps là on n'osait encore faire paraître au théâtre un jeune héros sans amour.

Un sieur Gilbert a composé une tragédie intitulée *Arie et Pétus*. On y trouve des vers remarquables par la pensée et par l'expression. Nous croyons devoir signaler aux amateurs une scène où le stoïcien Sénèque cherche à confondre l'épicurien Pétrone devant l'empereur Néron.

Campistron, écrivain de même force que Pradon, diffère de lui en ce qu'il eut l'amitié de Racine ; mais il en retira peu de fruits. Les pièces de Campistron ont passé pour être conduites avec une certaine régularité. Cette régularité même, sans génie, n'est qu'une cause d'ennui de plus ; et Campistron manquait complétement de génie.

Dans sa tragédie d'*Andronic*, il détourna certains événements de l'Histoire des conjurations de Venise, de l'abbé de Saint-Réal, pour les mettre à la scène. Campistron recherchait avec grand soin ces sortes d'allusions historiques. *Andronic* éprouva un jour une disgrâce ; les spectateurs ne cessèrent de rire pendant tout le temps de la représentation. On jouait ensuite une comédie de Néricault-Destouches, et un des acteurs en fit ainsi l'annonce : « Messieurs, je souhaite que la petite pièce que vous

» allez voir vous fasse rire autant que vous avez ri à la grande. »

Parmi ses tragédies, *Tiridate* est celle qui a été le plus louée. L'auteur avait cru très ingénieux de couvrir du nom de *Tiridate* une aventure empruntée aux galanteries de la Bible.

« Ce fut, dit-il, en lisant le second livre des Rois que l'amour » d'Ammon, fils de David, pour sa sœur Thamar m'inspira le » dessein de faire une tragédie sur ce sujet. Je crus devoir » prendre pour cela quelque nom emprunté, et je choisis celui » de Tiridate. Ce n'est pas qu'on trouve dans aucun historien » que ce prince ait été amoureux de sa sœur; mais plusieurs » assurent qu'il mourut d'une langueur dont la cause ne fut » jamais connue : j'ai usé du privilége qu'Aristote me donne, » et j'ai imputé cette langueur à l'amour. Tout ce que j'ai dit » des Parthes, de leur origine, de leurs mœurs, de l'établisse- » ment de leur empire, de leurs victoires contre les successeurs » d'Alexandre, est vrai à la lettre, et Justin le rapporte de la » même manière. De toutes mes tragédies, c'est celle où il y a » le plus d'art et de délicatesse dans les sentiments. Le succès » en fut prodigieux, et l'on n'en a point vu sur notre théâtre de » plus brillant ni de plus constant. »

On voit que la bonne opinion que Campistron avait de lui était pour le moins égale à celle de Pradon.

Tiridate, après avoir osé faire à sa sœur l'aveu de son coupable amour, prend le parti de s'empoisonner. La façon dont il le dit est curieuse. Il s'écrie, en s'adressant à son confident :

> Par un *heureux poison* j'ai disposé de moi,
> Il agit maintenant.

L'*heureux poison* donne la mesure du style de Campistron.

Attaché à M. de Vendôme, il montra du courage. A Steinkerque il accompagna le héros dans le plus fort de la mêlée; le prince, le voyant à son côté, lui dit : « Que faites-vous ici, Campistron? » Campistron lui répondit : « Monseigneur, voulez-vous vous en aller? » Le prince sourit et marcha en avant, et

Campistron le suivit. Cette réponse vaut mieux que ces neuf ou dix poèmes dramatiques. Racine n'était pas si rassuré à l'armée. Dans ses lettres à Boileau, il lui confie qu'il a eu peur plus d'une fois. Mais, du reste, c'était un sentiment d'humanité qu'éprouvait particulièrement Racine lorsqu'il voyait tant de braves gens se ruer les uns sur les autres et se donner la mort sans avoir de motifs raisonnables de le faire.

La *Médée* de Longepierre reçut dans le principe un accueil très froid, bien mérité par sa versification rocailleuse ; et, ce qui est assez étonnant, elle fut reprise trente-quatre ans plus tard avec un grand succès. On pardonne à la faiblesse du style, en faveur de l'ordre et du développement des sentiments. Longepierre s'est étudié beaucoup à pallier l'horreur qu'inspire Médée quand elle prend le parti de massacrer ses enfants, et il a su faire vibrer des cordes sensibles auxquelles ses devanciers n'avaient pas touché. Sa Médée, en effet, laisse entrevoir l'idée que ses enfants seraient en butte aux mépris d'une marâtre, et elle s'affermit par là dans sa cruelle résolution ; toute mère passionnée croit avoir des droits jusque sur la vie de son enfant, et Longepierre fait valoir avec bonheur cette exaltation.

Longepierre fit aussi une *Électre ;* elle tomba. Dès sa jeunesse il avait manifesté du goût pour les poètes grecs ; il était plein d'érudition, mais l'inspiration lui manqua toujours. La muse de la poésie n'avait pas été sa marraine.

La Grange-Chancel, comme Campistron, reçut les conseils de Racine, auquel sa protectrice, madame de Conti, l'avait présenté. Sa première tragédie, *Adherbal*, roi de Numidie, est une véritable tragédie d'écolier. Si Racine n'avait pas été bon courtisan, il ne se serait probablement pas intéressé à ce début de La Grange-Chancel. Le meilleur ouvrage de La Grange-Chancel fut *Amasis*. Il fit aussi une tragédie d'*Alceste* qui n'eut pas de succès. La Grange-Chancel prétend que Racine avait voulu traiter ce sujet, et qu'avant sa mort il jeta au feu plusieurs fragments d'une tragédie commencée par lui sous ce titre.

Dans la préface d'*Adherbal*, l'auteur parle de quelques pièces contemporaines ; il jette une sorte de lumière sur un point assez obscur de notre théâtre, l'époque à laquelle a commencé l'influence de la littérature anglaise. Nous avons vu les développements des imitations espagnoles et italiennes. La Grange-Chancel donne une date à l'invasion du système anglais. Il parle en ces termes de quelques auteurs ses contemporains : « Ils voulaient trans- « porter au théâtre anglais, si toutefois on peut donner ce nom « à des pièces qui n'ont ni règle ni conduite, la prééminence « que nous avons dans ce genre d'écrire sur toutes les nations « de l'Europe. » Voltaire donnera bientôt quelque crédit au théâtre anglais, tout en le méprisant après lui avoir fait des emprunts. Enfin viendra le bon Ducis, qui essaiera de faire connaître Shakspeare ; et, à travers ses pâles contrefaçons, on sentira vivre le génie de ce grand poète. Les hardies philippiques de La Grange-Chancel contre le Régent sont ses plus beaux titres littéraires.

L'auteur de *Manlius capitolinus*, Lafosse, aida à propager l'imitation du théâtre anglais sans avoir indiqué la source où il avait pris sa tragédie, mais elle fut bientôt découverte. Lafosse avait appliqué à l'histoire romaine les principales situations de la *Venise sauvée* d'Otway, qui du reste avait composé sa pièce comme La Grange-Chancel, d'après l'ouvrage de l'abbé Saint-Réal, sur les conjurations de Venise. Mais on regrette dans la pièce de Lafosse l'absence de la passion vénitienne dont la gravité romaine n'aurait pu s'accommoder. La tragédie de *Manlius* est restée au théâtre ; elle est écrite avec plus de nerf et de vigueur que celles des Pradon, des Campistron, des La Grange-Chancel et des Péchantré. Les caractères sont bien tracés ; le rôle de Manlius, lorsqu'il sera joué par un acteur de mérite, produira toujours un grand effet.

Antoine Lafosse avait commencé sa carrière littéraire, qui le croirait? par un discours en langue italienne, sur cette question : « Quels yeux sont les plus beaux des bleus ou des noirs? »

L'auteur concluait en faveur des yeux bleus ou noirs qui voudraient bien le regarder avec amour. Cela est galant. Lafosse était digne de traduire les odes d'Anacréon, ce qu'il fit. C'était un homme du reste d'une vaste érudition.

Deux femmes, mademoiselle Desjardins et mademoiselle Bernard, s'acquirent au théâtre une grande réputation. Mademoiselle Desjardins d'abord, et longtemps même avant l'apparition de mademoiselle Bernard, fit représenter une tragédie de *Torquatus*, dans laquelle on se plut à reconnaître quelque mérite. Mademoiselle Desjardins est plus connue sous le nom de madame de Ville-Dieu. Mademoiselle Desjardins s'était enfuie de bonne heure de chez ses parents, pour mettre fin à une aventure galante. Elle continua de mener une vie peu réservée; il lui arriva même des choses singulières : elle épousa deux hommes déjà mariés. Dans l'intervalle qui sépara les deux mariages, elle tâcha de se faire religieuse; mais on ne voulut pas la garder dans le couvent où elle s'était retirée. Elle a laissé deux autres pièces. Cette femme mourut jeune encore par suite de ses excès. Elle s'était accoutumée à puiser ses inspirations ailleurs que dans la célèbre fontaine des Neuf Sœurs. L'eau-de-vie la tua.

Mademoiselle Bernard eut une conduite beaucoup plus sage; mais son talent ne fut pas de beaucoup supérieur à celui de madame de Ville-Dieu. Sa tragédie de *Brutus* lui fit néanmoins beaucoup d'honneur. Deux nouvelles, *Éléonor* et *le comte d'Amboise*, lui valurent aussi les suffrages les plus flatteurs. Le premier de ses ouvrages dramatiques avait été une *Laodamie*, reine d'Épire. Elle cessa bientôt de travailler pour la scène, parce qu'après avoir abjuré la religion réformée, dans laquelle elle était née, elle crut que le théâtre était contraire à son salut.

Une demoiselle Barbier travailla aussi pour la scène, de concert avec l'abbé Pellegrin : ce bon abbé

Qui dînait de l'autel et soupait du théâtre.

Arie et Pétus, *Cornélie*, mère des Gracques, furent le résultat de cette association. Une autre dame, madame Gomes, essaya encore de se faire applaudir au théâtre; elle n'y réussit pas.

La tragédie avait besoin de sortir de cette torpeur. Un auteur plus énergique vint enfin secouer sa léthargie et la retirer demi-morte de la tombe; ce fut Crébillon.

On est habitué à regarder Crébillon comme un poète tout à fait sombre et terrible, cependant il n'a pas porté au delà de toute expression l'atrocité du genre tragique. Corneille a été plus loin dans *Rodogune;* et si on voulait examiner de près Crébillon, on reconnaîtrait qu'il a tempéré, autant qu'il a pu, par des madrigaux, le génie de l'antiquité. Élevé à l'école de Racine, il a mis de l'amour partout : et quel amour! un amour fade et musqué, et d'autant plus insipide qu'il est mêlé à de lugubres conceptions. Crébillon, il en est convenu vingt fois lui-même, adoucissait le sujet que son imagination dramatique lui présentait, et essayait de l'accommoder aux préjugés et aux mœurs de son temps. Il n'y avait rien de novateur chez Crébillon; il s'est servi du procédé de Corneille et de Racine sans y rien changer. On remarque seulement, dans quelques-unes de ses œuvres, une fermeté d'idées et de style qui a marqué ses productions d'un cachet particulier.

L'exposition de la tragédie d'*Idoménée* saisit l'esprit par une sorte de grandeur. Idoménée, ballotté par une tempête affreuse, a fait vœu de sacrifier à Neptune la première personne qu'il rencontrera sur le rivage si ce dieu le laisse enfin aborder dans sa patrie. Neptune l'exauce d'une façon cruelle; c'est son fils qu'il aperçoit en mettant le pied sur le bord. Voilà certes un élément tragique. Pourquoi Crébillon vient-il tout gâter en compliquant cette situation d'une rivalité d'amour entre le père et le fils, rivalité beaucoup trop ingénieuse! Crébillon prenait à tâche de justifier le jugement que les jésuites avaient porté de lui dans son enfance : *Puer ingeniosus*. Il est vrai que les jésuites

avaient ajouté : *sed insignis nebulo*. Le *nebulo* ne saurait s'appliquer aux mœux de Crébillon, qui furent d'une simplicité patriarcale. Mais bien des gens firent rejaillir sur lui l'impression que son genre théâtral produisit sur la société moqueuse et frivole du XVIIIe siècle. On le regardait comme un « homme noir, avec qui il ne faisait pas sûr de vivre, » après qu'il eut fait paraître sa tragédie d'*Atrée et Thyeste*.

Quand on compare son *Atrée et Thyeste* avec la pièce que Sénèque a composée sur le même sujet, Crébillon n'est plus qu'un poète à l'eau-rose. Sénèque a poussé l'horreur à son plus haut degré. Il commence par évoquer Tantale, l'aïeul des Atrides. Mégère le conduit au seuil du palais d'Atrée, afin qu'elle y répande la contagion de son funeste exemple. Quelle boisson Mégère veut-elle offrir à cet homme dévoré par une éternelle soif? Le sang de ses petits-fils! Tantale recule d'effroi. « Qu'on me ramène à mes étangs, à mes eaux fugitives, à ces « arbres pleins de fruits que mes lèvres ne peuvent toucher, » s'écrie le malheureux. A ce tableau, tracé avec une âpre et forte touche, en succèdent d'autres non moins épouvantables. Atrée, après avoir égorgé lui-même ses neveux, non seulement fait verser leur sang dans la coupe de ses frères qu'il ose présenter à son frère Thyeste comme gage de réconciliation, mais il fait servir encore sur la table leurs membres palpitants; mets impie déguisé avec art. Ce n'est pas assez : Atrée jette aux pieds du nouveau Saturne les têtes de ses enfants. On entend l'infortuné Thyeste s'écrier : « Je vois les têtes de mes fils; « je vois leurs mains coupées, leurs ossements brisés. C'est « tout ce que leur père avide n'a pu dévorer. Le reste s'agite « dans mes entrailles. O ciel! ces victimes que le crime a ca- « chées dans mon sein luttent pour en sortir, pour se frayer « un passage. »

Crébillon s'est bien gardé d'employer ces images saisissantes; il en a atténué l'effet même dans ce vers :

Reconnais-tu ce sang? — Je reconnais mon frère.

Le vers latin est plus expressif encore :

(ATRÉE.) *Venere : natos ecquid agnoscis tuos?*
(THYESTE.) *Agnosco fratrem.*

Crébillon a laissé aussi de côté beaucoup de maximes sinistres que la corruption de la cour des empereurs inspirait sans doute à la muse hardie de Sénèque. Telle est celle-ci : « Quand per- » sonne n'apprendrait à mes enfants tous les détours de la ruse » et du crime, le trône les leur enseignera. Crains-tu qu'ils ne » deviennent pas méchants? Ils sont nés pour l'être. » Mais le plus grand tort de Crébillon c'est d'avoir imaginé un fâcheux amour entre Philistène, l'enfant de Thyeste, qui se croit le fils d'Atrée, et Théodamie, fille aussi de Thyeste.

Crébillon était si *peu noir* qu'il plaisantait volontiers, et qu'il écrivait des préfaces qu'on pourrait attribuer à la plume peu réservée de son fils. En parlant de son Atrée, à qui Thyeste a enlevé autrefois sa femme, Crébillon fait cette réflexion : « Enfin, » je n'aurais jamais cru que dans un pays où il y a tant de maris » maltraités Atrée eût eu si peu de partisans. » On voit que Crébillon se déridait aisément.

C'est surtout dans son *Électre* que cet auteur s'éloigna de l'antiquité. Trois grands tragiques avaient traité ce sujet chez les Grecs, Sophocle, Euripide, Eschyle. La pièce de Sophocle est un chef-d'œuvre. La reconnaissance d'Oreste et d'Électre a toujours été regardée comme un des plus beaux passages du poète grec. Le caractère de l'inflexible Électre est tracé avec une rare vigueur. On frémit de voir à quel excès de haine elle se porte contre Clytemnestre sa mère; mais la force de ses expressions en impose : on finit presque par partager son ressentiment. Le dénoûment est terrible. Oreste, excité par sa sœur, immole Clytemnestre; et lorsqu'Égisthe paraît et croit trouver le corps d'Oreste, c'est celui de la perfide épouse d'Agamemnon qu'on découvre à sa vue : il comprend alors le sort qui l'attend. Chez Euripide, l'ordre de ces cruels sacrifices est interverti; c'est

Égisthe qui succombe le premier. Les caractères ont aussi moins d'énergie. Oreste et Électre ne sont pas inaccessibles à la pitié. Eschyle, dans *les Coéphores*, a montré Oreste en proie aux Furies après le meurtre de sa mère. Crébillon, voulant rivaliser avec ces maîtres, a prétendu faire une Électre qui fût la sienne, comme il le dit, une Électre française ; il a rendu la fille d'Agamemnon amoureuse d'un fils d'Égisthe. Cette intrigue est insupportable non seulement pour ceux qui ont la connaissance de l'antiquité, mais pour tout lecteur de goût et de sens. Comment tolérer Électre disant :

> Le vertueux Itys à travers ma douleur
> N'en a pas moins trouvé le chemin de mon cœur!

Ce fut dans *Rhadamiste et Zénobie* que Crébillon donna de véritables preuves d'invention et de génie tragique. Il y a bien encore un amour voisin du ridicule, l'amour d'Arsame, frère de Rhadamiste, pour Zénobie ; mais la dignité de Zénobie la rend digne des héroïnes de Corneille. Crébillon a cru rehausser la constance de Zénobie en la faisant lutter contre un amour nouveau : il se trompe ; toute femme qui lutte avec elle-même est vaincue à demi. Le caractère de Rhadamiste et celui de Pharasmane ont des traits d'une âpreté sublime. Le style, que Voltaire a trop cherché à rabaisser, est empreint d'une grande fermeté. C'est le meilleur ouvrage de Crébillon. Nous n'analyserons pas *Xerxès*, *Sémiramis*, *Pyrrhus*, *Catilina*, *le Triumvirat*, qui n'offrent aucun intérêt d'art, pâles épreuves tirées du moule de Racine. Il est à regretter que nous n'ayons pas eu le *Cromwell* commencé par Crébillon, et qu'il interrompit sur l'ordre de l'autorité ; ce qui augmenta l'aversion qu'il avait pour tout esclavage, quoiqu'il ait été censeur. Crébillon vivait fort retiré, au milieu d'une ménagerie de chiens et de chats ; et il passait sa vie à créer dans son fauteuil des plans de tragédies ou de romans, auxquels il prenait beaucoup de plaisir, et qu'il oubliait ensuite. On raconte que quelqu'un entrant brusquement chez lui un jour, Crébillon

s'écria : « Ne me troublez pas, je suis dans un moment intéressant; je vais faire pendre un ministre fripon, et chasser un ministre imbécile. » Ce rêve, assurément, méritait des égards.

Lamotte débuta au théâtre par *la Matrone d'Éphèse*, comédie en un acte et en prose. Il donna ensuite *les Machabées*, qui furent loués outre mesure par *le Mercure de France;* ce journal alla même jusqu'à dire que les trois premiers actes devaient être de Racine. Enfin, la tragédie d'*Inès de Castro* lui valut un grand succès.

L'histoire d'Inès de Castro est un des plus touchants sujets qu'on ait pu mettre à la scène, Lamotte s'en empara. On sait que la belle et tendre Inès paya de sa vie l'honneur d'avoir été aimée par le fils d'un roi. Don Alfonse la fit mourir pendant que l'infant don Pedro était à la chasse. Grande fut la douleur de celui-ci ! « Si quelqu'un, s'écrie un chroniqueur portugais, dit « que beaucoup ont existé qui ont aimé autant et plus que « don Pedro, telles que Ariane et Didon, et autres que nous ne « nommons pas, nous répondrons que nous ne parlons pas « d'unions imaginaires, lesquelles certains auteurs, bien fournis « d'éloquence et fleuris en beaux discours, ont rapportées selon « leur fantaisie. » Lorsque don Pedro monta sur le trône, il se rappela la malheureuse Inès; il fit élever un monument à sa mémoire, et sur la pierre du tombeau il voulut qu'on plaçât l'image de sa bien-aimée avec la couronne sur la tête. Il fit de plus porter le corps d'Inès dans le monastère d'Alcobaça, qui était à une distance de dix-sept lieues. Le convoi, composé d'une suite nombreuse de nobles dames, de damoiselles, de chevaliers, et de gens d'église, passa au milieu de torches enflammées tenues sur la route. Quant aux meurtriers qui avaient guidé son père Alphonse à commettre le crime, il les fit cruellement périr.

Triste et cruelle histoire que celle d'Inès de Castro et du roi don Pedro ! Il n'en est pas de plus mélancolique ni de plus fatale. Elle méritait l'honneur que lui a fait le Camoëns en la chantant.

Les auteurs dramatiques n'ont pas manqué de s'en emparer, mais aucun n'a su en tirer parti. Il faudrait un Shakspeare. Quel admirable pendant aux amours de Juliette et de Roméo ! Lamotte, homme d'esprit, mais pauvre versificateur, a glacé par son style un sujet si dramatique.

Le roi Pedro a consacré, assure-t-on, ces vers à la mémoire d'Inès :

« Celui qui vous a tuée, madame, a besoin de la protection
« puissante du sort et des astres, puisqu'il n'a pas craint de
« nous causer tant de tristesse et tant de douleur à vous et
« à moi.

« Et puisque je n'ai pu arriver pour empêcher votre triste fin,
« je vous reçois, ma vie, comme maîtresse et comme reine de
« ces royaumes et de moi.

« Ces blessures mortelles qu'on vous a faites à cause de moi,
« elles n'ont point terminé une seule vie, elles en ont frappé
« deux :

« La vôtre, qui ne fut point coupable, est déjà achevée ; et la
« mienne, qui demeure encore, sera pour jamais remplie de
« l'angoisse des tristes souvenirs.

« O cruauté affreuse ! injustice énorme ! vit-on jamais dans
« les Espagnes une mort si cruelle et si triste !

« On citera comme une merveille la sincérité de mon cœur.
« Puisque vous êtes morte de cette manière, je serai la tourte-
« relle qui est veuve de sa compagne.

« Soyez en repos, madame, puisque je vous reste en ce monde ;
« votre mort, si je vis, sera bien vengée, c'est pour cela que je
« veux vivre. Si ce n'était pas ainsi, il vaudrait mieux, madame,
« mourir tout de suite avec vous.

« Qu'est-ce que j'ai ? Où me suis-je ensanglanté, madame ?
« Je vous ai donné la mort et vous me l'avez donnée. Sang de
« mon cœur, cœur qui m'appartenait et que l'on a frappé,
« qu'est-ce qui a pu vous déchirer sans raison ? A celui-là, je
« lui arracherai le sien ! »

Don Pedro ne manqua pas à son serment.

La tragédie de Lamotte, malgré la faiblesse du style, eut une immense réussite, due à des situations pathétiques et vraisemblables. On cite un mot spirituel de Voltaire au sujet de cette tragédie : « Il faudra que je mette votre *Œdipe* en prose, » dit un jour Lamotte à Voltaire. — « Faites cela, je mettrai votre *Inès*, en vers, » répondit son malin interlocuteur. Lamotte a composé un grand nombre d'opéras et de ballets.

Jusqu'ici il nous a été impossible de nous occuper de la querelle des *anciens* et des *modernes* que Desmarets de Saint-Sorlin, Fontenelle et Perrault avaient engagée dans le siècle précédent. Cette réaction était nécessaire ; il fallait un contrepoids à cette manie d'imitation qui emportait les meilleurs esprits. Perrault ayant affaire à de rudes jouteurs, Racine et Boileau, prit la question de fort haut ; mais Perrault fut battu par Boileau, et cependant Perrault avait bien un peu raison.

Perrault prétend que la sphère des connaissances va toujours en s'élargissant, et que le passé profite à l'avenir ; de même que le vieillard a plus d'expérience que l'enfant. Il en conclut que dans un état normal, c'est à dire lorsque des invasions barbares qui arrêtent la civilisation n'étouffent pas nos facultés, nous devons valoir au moins les anciens. S'ils ont eu l'invention dans certains arts ; en y apportant le perfectionnement naturel qui suit la marche des choses, nous les égalons et même nous les surpassons. Cette manière de procéder est pleine de sagacité.

Si Racine et Boileau avaient été placés comme ils devaient l'être parmi les premiers des modernes, si Perrault n'avait eu la sottise de mettre au dessus d'eux les Chapelain, les Cottin, et autres, il ne se serait pas attiré la méchante affaire qu'on lui fit. Racine et Boileau décochèrent contre lui des épigrammes et des couplets. Boileau surtout fut cruel. On voulut les réconcilier plus tard. On les réconcilia en effet, mais il fallut du temps. Boileau prétendait ne pas s'engager à estimer les œuvres de Perrault. Celui-ci exigeait, au dire de Boileau, une admiration com-

plète. Racine et l'abbé Tallemant ne purent faire entendre raison à Perrault. Boileau raconte cette aventure d'une manière très plaisante dans une lettre à Antoine Arnauld, qui se mêla de la négociation : « Pour tout ce qui regarde l'estime qu'il veut que « je fasse de ses écrits, je vous prie, monsieur, d'examiner ce « que je puis faire là-dessus. Voici une liste des principaux « ouvrages qu'on veut que j'admire ; je suis fort trompé si vous « en avez jamais lu aucun :

« Le conte de *Peau d'âne* et l'histoire de *la Femme au nez de* « *boudin*, mis en vers par M. Perrault de l'Académie française.

« *La Métamorphose d'Oronte en miroir*.

« *L'Amour Godenot*.

« *Le Labyrinthe de Versailles*, ou les maximes d'amour et de « galanterie tirées des *Fables d'Ésope*.

« *Élégie à Iris*.

« *La Procession de Sainte-Geneviève*.

« *Parallèle des Anciens et des Modernes*, où l'on voit la poé- « sie portée à son plus haut point de perfection dans les opéras « de M. Quinault.

« *Saint-Paulin*, poème héroïque.

« *Réflexions sur Pindare*, où l'on enseigne l'art de ne point « entendre ce grand poète.

« Je ris, monsieur, en vous écrivant cette liste, et crois que « vous aurez de la peine à vous empêcher de rire aussi en la « lisant. »

Telle était la guerre d'escarmouches que faisait Boileau sans entrer au fond de la question.

Les arguments de Perrault tombèrent dans l'obscurité jusqu'à ce que Lamotte s'avisât de les en retirer. Lamotte se leva comme un nouveau champion des modernes. Il avait fait une traduction de l'*Iliade* qui méritait peu d'estime ; et, non content d'avoir estropié Homère, il se mit à l'attaquer. Cela était peu généreux. C'était assez de l'avoir traduit comme il l'avait fait. Lamotte avait de l'esprit ; il professait une certaine indépendance d'opi-

nions. Il faut en juger plutôt par ses préfaces et ses discours que par ses œuvres. Il fit la guerre aux unités; il attaqua les confidents, les monologues; il plaida pour la liberté de l'art; et c'est là le contingent le plus remarquable qu'il ait apporté à la littérature. Ses idées furent édifiées plus tard par de meilleurs ouvriers que lui. Lamotte réclama aussi la tragédie en prose, il protesta contre les vers; mais le malheur voulut pour sa doctrine que la manière dont il fit les vers vint gâter sa protestation. On pouvait lui appliquer la fable du *Renard et les Raisins*. Exceptons toutefois ses odes anacréontiques, où l'on rencontre des vers fort ingénieux et fort bien exprimés. Quant à la moralité du théâtre, Lamotte ne lui en reconnaissait pas d'autre que d'intéresser ou d'amuser le spectateur. Il n'était pas en cela dans le système français.

Ce fut madame Dacier qui releva le gant jeté à l'antiquité par Lamotte. Madame Dacier était du pays. Elle eut le tort de s'emporter, et de laisser à Lamotte le beau côté de la politesse et de la modération. Fontenelle a raconté cette querelle dans un style fort précieux : « On vit paraître dans la lice, dit-il, d'un côté le « *savoir*, sous la figure d'une dame illustre; et de l'autre l'*esprit :* « je ne veux pas dire la raison; car je ne prétends pas toucher « au fond de la dispute, mais seulement à la manière dont elle « fut traitée. En vain le *savoir* voulut se contraindre à quelques « dehors de modération dont notre siècle impose la nécessité; il « retomba malgré lui dans son ancien style, en laissant échap- « per de la chaleur et de l'emportement. L'*esprit*, au contraire, « fut doux, modeste, même enjoué, toujours respectueux pour « le véritable *savoir*, et plus encore pour celle qui le représen- « tait. »

Une dame, dont nous ignorons le nom, avait mieux jugé la question que madame Dacier ne l'a fait. Longtemps auparavant, elle écrivait à Boursault : « Vous ne trouvez en votre chemin « que des Grecs et des Romains, encore sont-ils tout défigurés « depuis que Corneille et Racine ne les font plus parler. Il

« semble que les auteurs qui ne peuvent faire tenir le même « langage à leurs héros feraient mieux de les choisir dans un pays « où on ne les ait pas tous mis en œuvre; et un grand homme « de notre France, dont la vie serait pleine de belles actions et « qu'on ferait parler comme naturellement les honnêtes gens y « parlent, ferait pour le moins autant de plaisir à voir que des « héros dont les noms paraissent tout usés à force de les entendre « répéter. »

Le principal mérite de Lamotte consiste dans son opposition à cet Aristote qui veut, dans un poème dramatique, six précieuses qualités : le *sujet*, les *mœurs*, les *sentiments*, la *diction*, la *musique*, la *décoration*, et que tout cela soit enfermé dans un *même lieu*, et dans le *tour d'un soleil;* entraves que nos grands auteurs ont subies. Chose singulière? des hommes d'une portée d'esprit plus juste, mais d'une valeur moins brillante, ont en vain essayé de ramener, à diverses époques, l'esprit de la nation à ses origines.

On a vu du reste Corneille lutter autant qu'il a pu contre les règles sévères qui privent notre théâtre de mouvement et d'action, et l'on trouve à tout instant dans Molière d'excellentes plaisanteries sur Aristote. Ces grands esprits ne se pliaient qu'avec peine aux exigences des petits esprits de leur temps ; et, tout en voulant donner plus de régularité au théâtre, ils réclamaient un peu de liberté. Molière, qui n'avait à gouverner que des intérieurs de famille, et qui est resté de son temps avant tout, s'accommoda de certaines entraves que Corneille, aux prises avec les événements de l'histoire, ne pouvait supporter patiemment. Les unités le rendaient le plus malheureux des hommes; il ne cessa de les combattre, quoiqu'il leur cédât quelquefois de peur de s'attirer les critiques des d'Aubignac. Racine, qui fit de la tragédie pour la cour de Louis XIV, et qui excellait dans les tours de force, se trouva moins gêné que ses prédécesseurs, et, son style admirable aidant, se tira très heureusement d'affaire. Après ces hommes de génie, qui ont été complets selon leur

siècle, on ne rencontre plus, jusqu'à Voltaire, que des calques sans vie. Voltaire imita lui-même Corneille et Racine, mais en esprit vaste, original, puissant. Voltaire était trop mêlé à la vie de son époque pour ne pas jeter des idées neuves et brûlantes dans le vieux et froid moule de la tragédie, au risque de le faire éclater. C'est ce qui arriva. L'action, la philosophie débordèrent à la fois sur la scène ; et il ne manqua à Voltaire, pour être au théâtre l'égal de Corneille et de Racine, que la force et la netteté de l'expression, qu'il aurait eues si, dans son immense activité, il n'avait voulu effleurer toutes les connaissances humaines (1).

(1) Mercier dans son *tableau de Paris*, cite l'opinion assez curieuse à connaître que se faisait Crébillon fils sur les tragédies de son père, et sur la tragédie en général. « Un jour il me dit en confidence qu'il n'avait pas encore achevé la lecture des tragédies de son père, mais que cela viendrait. Il regardait la tragédie française comme la farce la plus complète qu'ait pu inventer l'esprit humain. Il riait aux larmes de certaines productions théâtrales et du public qui ne voyait dans les rois de la tragédie française que les rois de Versailles. Le rôle du capitaine des gardes, tantôt traître, tantôt fidèle, selon la fantaisie du poète, le faisait surtout pâmer de joie. Il s'informait exactement de celui qui le jouait. C'était son acteur favori, pour le plaisir facétieux qu'il lui causait. Aujourd'hui janissaire, le lendemain déposant Tarquin le Superbe, cheville ouvrière de tous les dénouements, il avait renversé plus de trônes qu'il n'avait de gardes à sa suite ; il tuait les tyrans trois fois la semaine avec une précision admirable. Crébillon aimait tout en lui, sa démarche, son attitude, sa fierté obéissante. Tantôt royaliste, tantôt républicain, il suivait tous les ordres avec une indifférence philosophique qui n'ôtait rien au tranchant de son sabre. »

Cette appréciation est plaisante et prouve que les défauts de notre vieille tragédie étaient sentis au XVIII[e] siècle, mais l'âme de Crébillon fils, amollie par les voluptés et par la composition de romans licencieux, n'était point faite pour en comprendre l'énergie et la grandeur.

CHAPITRE TREIZIÈME.

JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU, LEGRAND, LESAGE, DESTOUCHES, MARIVAUX, D'ALLAINVAL, PIRON, LACHAUSSÉE.

Dancourt et Regnard avaient maintenu la comédie à une certaine hauteur. Elle ne dégénéra pas dans les mains de leurs successeurs ; mais ce ne fut pas Jean-Baptiste Rousseau qui la soutint. Cet auteur, qui a acquis une grande réputation dans l'ode, ne réussit pas au théâtre. *Le Café*, *le Flatteur*, *le Capricieux* ne possèdent qu'un mérite d'expression, l'intrigue en est tout à fait nulle. Rousseau entendait mieux l'épigramme, qui fit ses malheurs. On sait que Rousseau fut banni de France sur le soupçon d'avoir diffamé, par des couplets satiriques, une partie de ses confrères, et même de ses amis. Le cœur, qui ne se fait guère sentir dans les odes du poète, n'était pas non plus une des qualités de l'homme : Rousseau commença par renier presque son père, ancien maître cordonnier. On ne tarda pas à le faire rougir de sa conduite : Lamotte, moins glacé que de coutume (la haine l'échauffait en ce moment), adressa à Rousseau une ode dans laquelle se trouve cette strophe cruelle :

Que j'aime à voir le sage Horace
Satisfait, content de sa race,
Quoique du rang des affranchis !
Mais je ne vois qu'avec colère
Le fils tremblant au nom du père
Qui n'a de tache que ce fils.

Dès cette époque la société se révolta contre l'ingratitude de Rousseau. La démocratie pénétrait déjà dans le monde et détrônait une aristocratie dédaigneuse et méprisante. Le moment allait venir où d'Alembert répondrait à une grande dame qui voulait le reconnaître pour son enfant : « Je suis le fils de la marchande de pommes du coin ; c'est elle qui m'a élevé. » La nature, mot dont la littérature du XVIIIe siècle devait abuser, reprenait ses droits.

Legrand, auteur et comédien, a laissé plusieurs comédies amusantes, et son *Roi de Cocagne* est une folie de carnaval fort réjouissante et une parodie très philosophique de la royauté absolue. Jamais les abus d'un pouvoir sans contrôle, confié à des mains quelquefois incapables, n'ont été ridiculisés avec plus de verve et d'esprit. Il faut voir le roi de Cocagne dans sa démence, et même dans sa raison, qui ne vaut guère mieux, administrer son charmant pays en compagnie de ses ministres Bombance et Ripaille. Vous avez là une monarchie peu tempérée dont l'histoire a offert plus d'un modèle. Une bague magique, empruntée à Rotrou, qui l'avait empruntée à Lope de Vega, jette tour à tour dans la folie les personnes qui la mettent au doigt et donne lieu à des scènes très plaisantes où le vrai comique se rencontre par moments à côté du burlesque. La scène du paysan que le roi revêt de ses habits et place sur son trône, et qui prend sa royauté au sérieux, est de fort bon aloi.

Legrand, dans une pièce intitulée *les Fourberies de Cartouche*, a osé transporter l'argot des voleurs sur le théâtre français. Son *Galant coureur* semble le scenario des *Jeux de l'amour et du hasard* de Marivaux. Dans sa carrière d'acteur il eut plus d'une fois l'occasion d'éprouver la mauvaise humeur du public lorsqu'on entre en conversation réglée avec lui. C'était assez son habitude ; et parfois pourtant il réussissait, au moyen de quelque plaisanterie, à faire pardonner ce que sa taille courte, son embonpoint et son large visage avaient de peu gracieux, surtout dans l'emploi des rois. Un jour il s'aventura jusqu'à dire : « Mes-

sieurs, il vous est plus facile de vous faire à ma figure qu'à moi d'en changer. » On s'y accoutuma en effet. On rapporte sur son compte une autre anecdote assez plaisante. Les grands acteurs de la troupe étaient allés jouer à Versailles; le reste, dont il faisait partie, était resté à Paris. On donnait *Mithridate*. Le parterre, en voyant jouer les doublures, et dans son droit parce qu'il n'avait pas été prévenu, se mit à siffler vigoureusement. La recette était considérable; les comédiens craignaient que les spectateurs ne réclamassent leur argent. Legrand dit à ses confrères : « Laissez-moi faire, je m'en vais parler au public. » Il se présenta en effet et tint ce discours : « Messieurs, mademoiselle Dubois, MM. Beaubourg, Ponteuil, Baron ont été obligés d'aller jouer à la cour; nous sommes au désespoir. J'ai entendu vos plaintes, je suis fâché que mes camarades les excitent; mais que direz-vous donc quand vous saurez que moi, moi qui ai l'honneur de vous parler, je dois remplir le rôle de Mithridate! » La recette fut sauvée. Le parterre, désarmé, laissa jouer la pièce. Legrand naquit le jour où Molière mourut; mais ce n'est pas lui qui fut son héritier. Si un auteur a quelques droits à ce titre, c'est Lesage, qui s'est rapproché de lui par un style vif et piquant, par un esprit satirique et profond.

On a reproché de mauvaises mœurs aux pièces de Lesage; mais Lesage a peint celles qu'il avait sous les yeux, et n'a inventé que les ressorts de ses ouvrages. Ce ne sont pas des romans que ses pièces, c'est un miroir où se reflètent les caprices du jour, les ridicules du siècle, les vices éternels du cœur humain. Il est arrivé à la morale non par la déclamation, mais par la représentation du vice dans sa nudité. Lesage avait le rire d'Asmodée sur les lèvres, rire comprimé qui n'éclatait jamais dans ses œuvres. La raillerie est incisive chez lui comme chez Molière; elle n'est pas folle comme chez Dancourt et Regnard. Tout mot porte dans son langage précis. Est-il donc besoin que les personnages d'une pièce soient vertueux pour qu'elle produise un effet utile et moral? Faut-il absolument que le crime soit puni à la fin, et la

vertu récompensée? Croit-on que le tableau du vice heureux n'est pas capable de dégoûter les honnêtes gens, et qu'il y ait des bonheurs dans la vie qu'ils seraient tentés d'acheter au prix de leur conscience? Est-ce que la crainte de tomber dans le ridicule et le mépris où l'on voit certaines gens ne suffirait pas à la rigueur pour retenir les natures équivoques?

Lesage débuta à la Comédie-Française par une pièce en cinq actes en prose, intitulée *le Point d'honneur*. Elle n'eut que deux représentations. *Don César Ursin*, autre pièce en cinq actes, ne fut jouée que six fois. Lesage n'était pas heureux. Il ne se découragea pas, et *Crispin rival de son maître* obtint un brillant succès. Cette comédie en un acte est un digne prélude à *Turcaret*. Vivacité d'intrigue, fermeté de style, vérité des caractères, voilà les qualités qui distinguent cette petite pièce, bâtie, comme un si grand nombre d'autres du temps, sur la friponnerie de deux valets, mais qui a su s'élever au dessus de ce thème banal par une grande franchise comique.

Labranche et Crispin, deux fripons de première volée, se rencontrent, se reconnaissent et s'embrassent. Ils se font part de leurs aventures. Ils ont eu le malheur de se brouiller avec la justice, ils ont juré d'être désormais honnêtes gens; mais, malgré les excellents principes auxquels paraissent revenus les deux maîtres fourbes, il s'offre à leur esprit une entreprise hardie, dont ils peuvent retirer d'assez grands bénéfices. Labranche vient pour dégager M. Oronte, bourgeois de Paris, de la parole qu'il avait donnée au père de Damis, au sujet d'un mariage projeté entre leurs enfants. Ce Damis a épousé secrètement une jeune personne de Chartres. Crispin propose à son illustre ami de faire le personnage de Damis, ils escamoteront la dot et prendront le chemin de Flandres. La proposition est vaillamment acceptée. Labranche n'est pas homme à reculer en dépit des persécutions de la justice, qui agit si mal à son égard. Les habits avaient été commandés par le père de Damis, pour l'union qu'il méditait. Crispin s'en revêt et se présente audacieusement chez Oronte

en réclamant la belle fiancée dont le cœur est donné à Valère, et qui d'ailleurs se scandalise un peu des manières étranges de son futur mari. Tous les mensonges de Labranche et de Crispin pour en venir à leur but, le caractère incertain de madame Oronte, l'arrivée du père de Damis, qui, trouvant plus honnête de venir lui-même expliquer à son vieil ami l'aventure de son fils, est parti peu de temps après Labranche, le dialogue surtout, toujours plaisant, produisent une franche hilarité.

Crispin et Labranche sont très proches parents de ce Frontin dont le règne commence quand celui de Turcaret finit, et qui s'enrichit des dépouilles de tout le monde. La friponnerie était descendue du maître au valet, et les chevaliers tricheurs au jeu, ou qui comptaient pour revenus les rentes de leurs maîtresses, avaient amené la dépravation des classes inférieures : tant il est vrai que la corruption vient presque toujours du riche, et que le vice est enfanté par le luxe et l'oisiveté ! Quand on assiste à la représentation des pièces de Lesage et de Dancourt, on comprend que le monde qu'ils peignent ne pouvait pas durer et la révolution française est expliquée d'avance.

La comédie de *Turcaret* est restée et restera comme une sanglante satire de mœurs et un chef-d'œuvre d'intrigue et de vivacité comique. Cette pièce, donnée pendant le rigoureux hiver de 1709, consola en quelque sorte la misère publique.

Quel vivant portrait que celui de ce Turcaret, cet odieux exacteur des deniers publics, riche des écus du peuple qu'il prodigue à une maîtresse dont il est dupe ! Les traitants les plus effrontés rougirent à la représentation de cette pièce ; et bien qu'ils ne fussent pas tous aussi niais que Turcaret, ils ne se relevèrent pas du coup. Ce qui les humilia le plus, c'est qu'on les força bientôt à rendre gorge, et ces sangsues dégonflées inspirèrent du dégoût à tout le monde. La considération qui ne s'appuie que sur l'or tombe avec la fortune, et le misérable qui en était revêtu n'offre plus alors qu'une honteuse nudité....

Les Turcarets ont été depuis agioteurs, fournisseurs, muni-

tionnaires, et leur caractère est loin d'avoir disparu. Ils sont éternels, comme Tartufe. De même qu'il y aura toujours des hypocrites de religion, d'honneur, de patriotisme, de même on rencontrera en tout temps de francs scélérats, âmes damnées des gouvernements, qui s'interposeront entre eux et le peuple pour le piller et s'engraisser de ses sueurs ! Ce malheureux côté de la nature humaine assure à la pièce de Lesage un éternel à-propos. Peut-être même a-t-il puisé chez Molière l'idée de son Turcaret. M. Harpin, receveur des tailles, et amoureux de la comtesse d'Escarbagnas, était un fort bon modèle. Nous aimons mieux penser néanmoins que Lesage a pris un portrait d'après nature. C'est bien assez qu'on ait voulu lui disputer *Gil Blas*, cette autre magnifique comédie humaine, dans laquelle, il est vrai, les règles d'Aristote ne sont pas observées.

Ce sont les désagréments éprouvés par la représentation de *Turcaret* qui nous ont valu *Gil Blas*. Nous n'avons pas le droit de nous plaindre ; et cependant quel dommage qu'un homme doué d'un style si vif, si pénétrant, d'une imagination si ingénieuse, n'ait pas continué sa carrière sur le Théâtre-Français ! N'est-il pas douloureux de se rappeler que vingt-cinq années de sa vie ont été consacrées au théâtre de la Foire, parce que le despotisme et la sottise de messieurs les comédiens du roi avaient rebuté son génie ! Lesage a gardé aussi rancune aux comédiens, et, partout où l'occasion s'en est offerte, il les a traités fort mal.

Mais la comédie si joyeuse s'apprêtait à changer d'humeur avec Destouches. Elle fit avec lui un nouveau pas vers le drame, nouveau genre qui devait s'introduire plus tard. Marivaux et Lachaussée la poussèrent encore davantage dans cette voie, où elle se serait abîmée si quelques auteurs, comme d'Allainval et Piron, n'avaient ranimé son ancienne gaieté.

Boileau, le sévère et judicieux aristarque, répondait au jeune Destouches, qui lui demandait conseil sur des vers écrits dans le goût du sonnet d'Oronte : « Comment souffrir qu'un aussi *galant homme* que vous fasse rimer terre avez colère? » Le mot spirituel

de Boileau n'outrepasse guère la mesure. Un galant homme en effet accomplit tous ses devoirs, et l'on a presque le droit de ne pas estimer l'écrivain qui, sous prétexte de vous faire entendre des vers, offense le tympan de vos oreilles par les dissonances d'une prose boiteuse, et vous agace les nerfs de manière à influer désagréablement sur votre santé. Ceux-là qui se vouent avec amour à l'exercice d'un art savent combien les choses mal faites irritent, et jusqu'à quel point elles sont insupportables.

Destouches apprit à rimer à l'école de l'auteur des Satires, et bientôt il n'eut plus à réformer que sa vie privée, qui participa un peu des licences de la cour du Régent. Après la mort de Louis XIV, dont la vieillesse glacée imposa à tout ce qui l'entourait une réserve bien éloignée des goûts de son ardente jeunesse, il y eut comme une explosion de plaisirs, comme un débordement de volupté. Le Régent auquel, pour nous servir du langage du temps, on accordait d'*aimables vices*, se mit à la tête de ce mouvement; les roués fleurirent alors; la sensualité régna; mais Destouches, malgré sa liaison avec le cardinal Dubois, ne tarda pas à suivre un train de vie plus décent. Il se maria en Angleterre, où il vécut quelques années attaché à l'ambassade de France, et il y prit une gravité diplomatique qu'on retrouve beaucoup trop dans ses comédies.

Le Curieux impertinent est la première et une des bonnes comédies de Destouches. Elle est imitée de Cervantès. Léandre, sur le point d'épousser Julie, veut que son ami Damon éprouve sa fiancée par des semblants d'amour, et même en le déclarant infidèle quoiqu'il ne le soit pas. Damon, qui aime réellement Julie, se prête volontiers à ce stratagème. Il arrive que Léandre, pour prix de sa curiosité, se voit quitté par Julie blessée dans sa dignité; elle ne veut pas se mettre au pouvoir d'un homme si soupçonneux et si jaloux. L'Olive, valet de Léandre et épris de Nérine, suivante de Julie, tente la même épreuve que son maître et reçoit la même leçon. Cette comédie, bien conduite, renferme des scènes plaisantes et bien écrites : on y trouve des

vers d'*honnête homme*. Destouches était alors sous l'influence du précepte de Boileau.

L'Ingrat est bien loin de valoir *le Curieux impertinent* : c'est une pièce faite à l'imitation du *Tartufe* moins le génie de Molière, et avec cette différence, que l'ingrat se vante hautement de son vice avec son valet, et se rend odieux lui-même. Damis, l'ingrat, manque deux mariages par suite de son détestable caractère, mais il n'en est nullement affligé. Il n'a pas même assez de cœur pour sentir les pertes qu'il fait. La versification est bonne ; on y remarque quelques traits heureux.

Destouches reconnut plus tard le défaut de son ingrat ; ce caractère est haïssable au point que la plupart des comédiens ne voulaient pas se charger du rôle. « Sans ce défaut, que l'on doit « toujours éviter dans le caractère dominant d'une comédie, dit-« il, celle de *l'Ingrat* serait peut-être la meilleure de mes pièces « et la plus aimée du public, car elle est fortement versifiée, « assez bien conduite, et très intéressante ; surtout au quatrième « acte, qui est ce que j'ai jamais imaginé de plus adroit et de « plus théâtral. » L'auteur perce un peu trop dans cette réflexion.

L'Irrésolu n'a guère d'autre mérite que d'avoir produit un vers devenu proverbial. Le héros, que son père pousse vers le mariage, après avoir longtemps hésité entre Julie et Célimène, s'unit à la première, mais en songeant encore à la seconde :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène,

dit-il ; et ce vers résume la comédie. Le caractère de l'irrésolu finit par impatienter, il n'offre aucun intérêt ; ce travers semble viser aux petites maisons. Le style est simple et précis. On est fâché de voir Destouches noyer tant de talent dans une longue intrigue sans effets. Le rôle de Pyranthe, père raisonnable, est fort bien tracé. Il excuse le défaut de son fils autant qu'il peut, parce que ce n'est pas un défaut méprisable ; quand il est poussé à bout, il va même jusqu'à en faire ressortir le beau côté. Il est

satisfait de voir son fils amoureux, et il exprime naïvement sa joie en digne père qu'il est.

J'aimais quand j'étais jeune, il faut que mon fils aime.

. . . .

Le Médisant a le même défaut que *l'Irrésolu;* ce caractère fatigue. Des vers spirituels, des portraits satiriques bien saisis, ne sauvent pas cette pièce de l'uniformité. Elle ressemble à une épître dialoguée. On y trouve quelques traits de mœurs. Destouches se moque de la finance qui achetait des titres de noblesse. Damon en parlant du père du marquis de Richesource, personnage ridicule, s'écrie :

Il paya la noblesse une assez bonne somme
Pour dire que le titre en était bien acquis.

Damon, à force de médisance, indispose contre lui tout le monde; on le quitte, on le laisse seul, en lui faisant une morale qui ne change pas sa conduite; il continue à médire. Ce dénoûment rappelle celui du *Joueur*, mais la pièce de Destouches est bien éloignée de rivaliser en gaieté avec celle de Regnard. Le comique en est froid.

Le Triple mariage, comédie en un acte et en prose, repose sur une donnée heureuse; mais cette comédie, amusante d'ailleurs, est écrite avec peu de convenance. Un père, fort embarrassé de sa fille et de son fils, se marie en secret; il arrive que la fille et le fils ont agi de leur côté comme le père : chacun ayant les mêmes aveux à se faire, personne n'a droit de se fâcher. Destouches, malgré le sérieux de son esprit, n'a pas toujours observé les bienséances. *Le Triple mariage* passe parfois les bornes d'une plaisanterie décente.

Nous en dirons autant de *l'Obstacle imprévu*, comédie en cinq actes et en prose, dans laquelle une jeune fille en deuil depuis un mois, permet à sa suivante des quolibets véritables sur la personne défunte, en affectant elle-même une gaieté extrême; eh bien! cette personne défunte passe pour être sa mère. L'au-

teur a cru corriger ce qu'il y a de révoltant dans ces railleries en révélant plus tard le secret d'une autre naissance, mais le sentiment du spectateur n'en a pas moins été froissé. *L'Obstacle imprévu* est un imbroglio mélangé de farces, qui serait insoutenable si l'on n'y retrouvait çà et là quelques traits de mœurs. On y remarque une scène grotesque assez plaisante, dans laquelle les Pasquins et les Crispins de la vieille comédie, aussi fanfarons que peu braves, se voient forcés d'en venir aux mains, et de se battre à l'épée, à vingt cinq pas de distance, à propos de leur maîtresse. Il faut les voir essuyer sérieusement leurs armes après le combat, en s'écriant d'une voix encore tremblante : Il y a assez de sang répandu comme cela!

Dans *le Philosophe marié*, une des pièces les plus sérieuses de Destouches, le manque de convenance se fait encore sentir. Céliante femme au caractère capricieux et léger, se brouille avec son fiancé, Damon, parce que celui-ci ose lui dire qu'elle n'est pas *novice*. La plaisanterie est un peu forte en effet, mais Destouches ne s'arrête pas là. Céliante veut que Damon lui fasse raison de cet outrage. La conversation s'engage ainsi entre eux :

DAMON.

Quoique vous m'appeliez pour vous faire raison,
Je vous laisse le choix du temps, du lieu, des armes;
Mais, comme vous pourriez m'éblouir de vos charmes,
Pour rendre tout égal, ne conviendrez-vous pas
De choisir une nuit pour vider nos débats?
Vous riez?

CÉLIANTE.

Oui, je ris, quoique fort en colère,
Cette saillie est bonne et ne peut me déplaire.

Non assurément cette saillie n'est point bonne; elle est du plus mauvais goût. Destouches a tracé d'après nature ce caractère de Céliante; on prétend qu'il a mis en scène sa belle-sœur. Voici ce qu'il dit à ce sujet dans une lettre au chevalier B*** : « Ma « capricieuse du *Philosophe marié* parut d'abord aux comédiens

« un caractère outré ; mais comme je l'avais copié soigneuse-
« ment sur une personne avec qui je vivais depuis longtemps,
« la vérité de cette copie frappa tellement les esprits, qu'enfin
« elle passa et passe encore pour vraisemblable, en dépit d'Aris-
« tote et de ses traducteurs et commentateurs, qui prétendent
« que souvent le vraisemblable ne se trouve pas dans le vrai, et
« nous défendent de le représenter sur la scène s'il est sujet à
« cet inconvénient. »

Le philosophe marié et honteux de l'être, qui n'ose déclarer son mariage à personne de peur d'être berné, après avoir déchaîné ses brocards contre les maris, est un philosophe d'un caractère mesquin, que relèvent en vain quelques nobles scènes. Presque tous les héros des comédies de Destouches ont l'air de monomanes sérieux.

Destouches crut devoir faire la critique de son *Philosophe marié*, ce qui prouve qu'elle avait été faite par d'autres. Dans cette apologie, il trace le portrait d'un envieux ; et il définit ainsi le genre de comédie qu'il a entrepris de donner au public :

« Une comédie réussit de nos jours, dit Dorante, sans pensées « brillantes, sans mots hasardés, sans phrases nouvelles, sans « métaphysique, sans allégories, sans pointes, sans équivoques. « Je n'y survivrai pas. » Destouches évite, il est vrai, une partie de ces défauts, mais la plupart du temps il n'a que des qualités négatives. Séduit par l'idée de composer des pièces de caractère, il tombe dans le genre ennuyeux.

On trouve dans cette critique un trait de mœurs qui prouve que l'influence littéraire commençait à prévaloir sur celle de la noblesse, et que la philosophie pénétrait en dépit de tous dans les classes privilégiées. Les auteurs prenaient le rang qu'ils devaient obtenir. Destouches défend ici dignement sa profession. Araminte s'écrie :

« Je mets au niveau de ce qu'il y a de plus grand un homme « de lettres qui s'est acquis une grande réputation ; et toute

« femme de qualité que je suis, je me tiendrais aussi honorée « d'être veuve de Corneille ou de Racine, que de feu M. le « comte de *Génie-court.* » Nous sommes déjà loin du siècle de Louis XIV. L'homme de lettres à la cour du Régent allait de pair avec l'homme de cour.

Destouches crut avoir fait sans doute un affront à la philosophie, il voulut la venger; et dans une comédie du *Philosophe amoureux*, il s'arrangea de façon que la philosophie triomphât de l'amour.

La Fausse Agnès ou *le Poète campagnard*, comédie en prose, est très amusante. La gaieté en est quelquefois un peu forcée, mais elle produit toujours de l'effet, C'est une pièce d'intrigue et de caractère à la fois. M. Desmasures, le poète campagnard, offre une plaisante caricature. Lorsqu'il se trouve une actrice intelligente pour jouer le rôle de la fausse Agnès, cette comédie, comme *les Folies amoureuses*, réussit complétement auprès des spectateurs.

Destouches en revint bien vite au genre grave; il donna au théâtre *le Glorieux*, que tous les critiques ont rangé parmi ses bonnes comédies. Cette pièce est faite encore à l'imitation du *Tartufe;* le glorieux ne paraît qu'au deuxième acte, après avoir été longuement annoncé, mais là se borne aussi la ressemblance. Ce glorieux n'est qu'un fou dont un père sage essaie de corriger l'orgueil par une éclatante leçon. Cette comédie, trop vantée, a de nombreux défauts; elle est romanesque à l'excès, mais elle possède un vrai mérite de style et quelques scènes heureuses. Le nom de comte de *Tufière* est resté aux orgueilleux. Le comédien Dufresne, un des hommes les plus vains qui aient existé, a fourni, dit-on, quelques traits à Destouches pour peindre son personnage; ce Dufresne avait l'habitude de dire à ses gens en sortant de chez lui, car il avait des gens comme Baron: « A-t-on « mis de l'or dans mes poches? »

Destouches, désespérant d'atteindre à la philosophie comique de Molière aussi bien qu'à la grâce enjouée des bons moments de

Regnard, essaya de s'en tenir à une gaieté tempérée, qui convenait mieux à la nature de son talent. Il a tâché d'émouvoir le cœur après s'être adressé à l'esprit ; il a voulu faire briller une larme sur le sourire de ses spectateurs. *Le Philosophe marié* et *le Glorieux*, résultats de cette combinaison, assignent à leur auteur un rang honorable. Quoique les deux caractères principaux se trouvent entachés de vices essentiels, une versification soignée, des scènes bien conduites les ont maintenus et les maintiendront longtemps dans l'estime des littérateurs. Des sentiments honnêtes ajoutent encore à leur mérite. La comédie de Destouches est morale sans dégénérer en sermon, comme cela arrive chez Lachaussée, ce qui devint la perte de la bonne comédie. On cessa d'amuser à force de vouloir convertir. Fénelon trouvait que les héros d'Homère n'étaient pas d'*honnêtes gens*. La comédie, en voulant se montrer plus difficile qu'Homère, perdit toute vivacité d'esprit. Le jeu des caractères s'effaça.

Parmi les comédies en prose de Destouches, nous rencontrons une pièce imitée de l'anglais et intitulée *le Tambour nocturne*. Outre deux rôles de bonne comédie, celui d'un intendant et celui d'une vieille gouvernante, on y trouve une intrigue ingénieuse et des sentiments très délicats. La Harpe a maltraité cette pièce, qu'il ne connaissait probablement que par ouï-dire ou dont il ne se souvenait que bien confusément ; car l'analyse qu'il en fait est inexacte. Voici ce qu'il en dit : « C'est un » homme que sa femme croit mort, et qui s'amuse pendant cinq » actes à lui faire peur en jouant le rôle de revenant ou à lui » donner, sous l'habit d'un devin, des conseils dont elle n'a pas » besoin. Il s'agit d'éloigner un fat qu'elle-même méprise sou» verainement et que le revenant finit par mettre en fuite en » battant du tambour. » Tout cela n'est pas juste. C'est un jeune cousin, un fou de vingt ans, qui s'amuse à ce manége, pour empêcher sa cousine, qu'il aime, d'épouser en secondes noces un marquis impertinent. Le mari qu'on croit mort ne paraît que sous les habits du devin. Il s'agit pour lui non seule-

ment d'éloigner le marquis, mais encore, nouvel Ulysse, d'éconduire un autre prétendant, qui, abusant d'un peu de ressemblance de famille avec lui, cherche à effrayer la belle veuve, afin de la séduire plus tard.

Le Dissipateur nous paraît, quelque maltraitée qu'ait été cette pièce par les critiques, la meilleure de Destouches. *L'Irrésolu, le Médisant, le Philosophe marié, le Glorieux*, n'intéressent pas à cause de l'ingratitude de leur caractère; on ne saurait se prendre de sympathie pour eux, tandis que les prodigalités désordonnées du dissipateur ne causent aucune répugnance. On pardonne sans peine aux défauts d'un homme naturellement généreux les détails sont aussi tous pleins de gaieté ; le rôle du marquis, ami de Cléon, ce jeune fou ruiné et devenu quelque peu chevalier d'industrie, est brillamment tracé. Celui de Julie, qui s'empare avec adresse de la fortune de son amant, pour la lui rendre plus tard quand il aura mis à l'épreuve ses prétendus amis, est, quoiqu'on ait baptisé Julie du nom d'honnête friponne, fort heureusement trouvé. Peut-être seulement laisse-t-elle trop entrevoir le dénoûment. Des vers bien faits augmentent la valeur de cette comédie, que les comédiens refusèrent, assure-t-on, dans sa nouveauté, et que depuis on a représentée toujours avec succès.

Destouches, dans la préface de *l'Ambitieux*, se livre à des réflexions très justes sur le manque de vérité locale qui défigure une partie de notre ancien théâtre : « Ne reviendrons-nous, dit-« il, jamais de l'injuste préjugé de ne souffrir au théâtre que les « façons et les airs de notre pays? faudra-t-il que tous les « hommes et les âges parlent, dans nos spectacles, le même lan-« gage? et comment est-il possible que les Français, amateurs « déclarés de la variété, s'obstinent à une uniformité si peu rai-« sonnable? Ils lisent tous les jours avec avidité les journaux et « les voyages qui leur font connaître d'autres hommes qu'eux, « d'autres climats, d'autres coutumes et d'autres lois que les « leurs; entraînés par le plaisir que leur fait cette lecture, ils

« poussent quelquefois la crédulité trop loin : et lorsqu'on leur « représente ces mêmes peuples sur la scène, ils sont tout éton- « nés de ne leur pas trouver nos mœurs, nos traits, nos ma- « nières ! » Une réaction avait lieu dès lors contre la monotonie de sentiment et de langage que les successeurs de Racine, dépourvus de son génie, avaient rendue tout à fait désastreuse.

Destouches plaça en Espagne la scène de son *Ambitieux*, et il mêla à son intrigue une infante déguisée : accident romanesque si fréquent dans les comédies espagnoles. Ce caractère n'est pas sans grâce, et c'est à cause de ce personnage qu'il a écrit les lignes que nous venons de citer. La pièce ne se conforme guère au titre ; le rôle principal n'est pas celui de l'Ambitieux. Il ne dépeint pas d'ailleurs un véritable ambitieux. C'est un favori usant de toutes les ressources habituelles aux courtisans pour maintenir et augmenter son crédit ; mais il n'est pas dévoré de cette soif inextinguible du pouvoir, de cette ardeur de domination qui pousse des esprits superbes et puissants au maniement des affaires de l'État. Au contraire, il y a dans cette comédie un ministre homme de bien, las des honneurs et qui préfère les intérêts de son maître aux siens ; qui empêche même, dans son désintéressement, le souverain de s'allier à sa famille, de peur que ce mariage ne soit honteux pour la couronne. Ce contraste est malheureux. Un caractère de femme indiscrète mêle à l'intrigue un comique subalterne. Destouches a complétement manqué son but.

L'Enfant gâté n'a d'autre mérite que celui d'une versification estimable. On y trouve quelques traits sur l'influence de la fortune qui succédait à celle de la noblesse. Quiconque est riche est tout, avait déjà dit le satirique, et cet axiome devenait de plus en plus vrai. La naissance s'éclipsait devant l'astre de la finance.

L'Amour usé est une comédie en prose fort agréable, qui n'eut pas le bonheur de réussir dans sa nouveauté. Destouches se plaint d'une cabale, et il paraît vraiment avoir raison. Cette

comédie est dialoguée avec vivacité, avec esprit. Isabelle et Lisidor se sont aimés sans avoir pu se marier. Lisidor est arrivé à l'âge de soixante ans; Isabelle compte cinquante printemps, qui par leur réunion constituent un hiver réel. Ces deux vieux amants ont laissé leurs cœurs s'attacher chacun d'un autre côté : mais ils rougissent de leur inconstance et n'osent se l'avouer. Ils ont agi de ruse : sous le nom de son neveu, Isabelle a fait venir près d'elle un jeune chevalier qu'elle veut épouser; et sous le nom de sa nièce, Isidore a fait entrer dans sa maison la belle Angélique. Ceux-ci, comme on le pense bien, s'adorent depuis longtemps; et grâce à un certain Damon, personnage repoussé autrefois par Isabelle, et qui se fait un jeu de lui susciter mille contrariétés, le mystère se découvre, et le penchant de la nature est respecté : ce sont les jeunes gens qui se marient. Le caractère de ce Damon est assez original.

L'Homme singulier a l'air d'une parodie du *Misanthrope*. La Bruyère a dit : « Un homme raisonnable doit se laisser habiller par son tailleur. » Sanspair n'est pas de cet avis; il porte des modes antiques, il cherche à se singulariser en tout. Il appelle son valet *monsieur* et le force à se couvrir devant lui. Ce caractère a donné à Destouches lieu de débiter quelques principes de morale :

Tout homme que le sort fit naître d'un haut rang
Doit se dire en secret : « Je suis d'un noble sang,
« Un autre est d'un sang vil; à ce que j'imagine,
« Nous remontons pourtant à la même origine. »

Ces principes attiraient les applaudissements du parterre, pour qui ils n'étaient déjà plus une singularité.

Par une suite de contradictions faciles à expliquer du reste chez un auteur dramatique qui recherche avant tout des ressorts romanesques, Destouches composa après *l'Homme singulier* une comédie intitulée *la Force du naturel*, dans laquelle deux enfants changés en nourrice conservent les mœurs de leurs parents, Julie, crue fille du marquis d'Ozonville, a les goûts d'une paysanne;

Babet, crue fille de Mathurine, montre les instincts d'une fille noble : Destouches ne semblait-il pas reconnaître ainsi la supériorité du sang ? Cette physiologie n'avait rien de philosophique ; elle niait pour ainsi dire l'éducation.

Le Jeune homme à l'épreuve renferme quelques incidents agréables. Cette comédie est en prose ; elle est écrite d'un style aisé. Un père paye les dettes de son fils ; après lui avoir fait croire à une ruine complète, il obtient des preuves de son bon naturel et lui pardonne. Destouches a peint avec un certain charme la position d'un jeune homme entraîné dans une vie de dissipation par de folles amitiés, sans que le cœur soit corrompu. « J'aime « mon père et je le fais périr, dit Léandre, et pourquoi ? Pour « avoir couru la carrière de mille fous que je méprise, et cherché « des plaisirs que je croyais ravissants, qui n'ont jamais appro- « ché de l'idée que je m'en étais faite, et qui me coûtent mon « repos, ma fortune et ma liberté. » Léandre, en effet, assiégé par des archers, n'ose sortir de chez lui de peur d'aller coucher au For-l'Évêque.

Destouches a donné le plan d'une pièce intitulée *le Vieillard aimable*. Un homme dont il sera question plus tard, Mercier, regrette que Destouches n'ait pas traité ce sujet : « Quoi de plus « moral, dit-il, que d'apprendre aux hommes qu'il est pour eux « des plaisirs dans tous les âges de la vie, s'ils s'appliquent à les « faire naître ; de leur enseigner que la vieillesse, qui paraît « épouvantable, peut être ornée de fleurs si elle se rend l'amie « de la jeunesse au lieu de se montrer l'inflexible censeur de ses « printemps ! » Ces réflexions méritaient d'être citées.

Les œuvres posthumes de Destouches ne s'élèvent guère au dessus de la médiocrité. Cependant on retrouve son talent d'écrivain, dans *le Mari confident*, *l'Archi-menteur*, *le Dépôt*, *le Trésor caché*. Destouches, qui passa sept années en Angleterre, traduisit quelques scènes de *la Tempête*, mais on s'étonne qu'il n'ait pas nommé Shakspeare.

Cet auteur nous semble avoir jugé parfaitement son propre

théâtre lorsqu'il a dit dans sa correspondance avec un jeune gentilhomme qui voulait devenir auteur : « Toute comédie de « caractère doit présenter un caractère ridicule ; mais s'il est « odieux et haïssable, ou trop raisonnable et trop sérieux, il ne « peut jamais atteindre au vrai but de la comédie, qui est de « plaire et d'amuser en instruisant. » Destouches n'a guère peint que des caractères odieux ou haïssables, ou trop raisonnables ou trop sérieux ; lorsqu'il a voulu donner dans le comique, en perdant son centre de gravité il est tombé dans la charge. On n'en doit pas moins reconnaître chez Destouches beaucoup de style et d'esprit, et une grande entente de la scène.

Destouches eut pour concurrent un homme plus ingénieux que lui, mais dont le style ne put se faire à la haute comédie. Ce fut Marivaux.

Disciple de La Mothe, Marivaux, qui a donné son nom à un genre nouveau, entra dès sa jeunesse dans la querelle des anciens et des modernes ; on assure même qu'il osa travestir Homère, comme si ce n'était pas assez de la traduction de son maître. Marivaux avait le grand tort de ne pas aimer Molière, tort qu'on reproche aussi à Dufresny, et il abusa de l'esprit que le ciel lui avait donné. Il se fit un jargon précieux et alambiqué qu'il ne quitta jamais. Il s'étudia à ne pas parler naturellement : il aiguisa des pointes et fit briller des antithèses ; mais, au milieu de tout cet artifice, il rencontra d'heureuses idées, il entendit l'art de la scène et créa des situations originales.

Marivaux en voulait au cœur des femmes ; il s'amusait à le piquer à coups d'épingles : toutes ces héroïnes sont douées d'une extrême sensibilité, elles ont l'épiderme fort chatouilleux. Vous voyez ces honnêtes personnes on ne peut pas plus tranquilles d'abord ; puis l'amour les surprend, les éprouve, les transporte, et cela dans l'espace de quelques minutes. Elles se trouvent jetées dans un tourbillon de contrariétés qui les poussent à des résultats inattendus. Elles parcourent toutes les phases du sentiment, sans trop sortir des convenances sociales. Leur passion

ressemble à ces fleurs exotiques qui, placées en serre chaude, atteignent soudainement le plus haut période de leur croissance. Les pièces de Marivaux ont l'air d'une gageure proposée par un homme habile et sûr de son fait.

Marivaux débuta par une comédie en un acte et en vers intitulée *le Père prudent et équitable*. Cette comédie est fort insignifiante ; le style en est extrêmement faible. Marivaux comprit que le vers ne lui était pas favorable, il y renonça dans la suite ; il fit bien. Il fut plus sage que La Mothe. On trouve encore dans cette comédie un rôle de Crispin.

Qui le croirait ? Marivaux a fait sa tragédie. On a joué de lui un *Annibal* après *Nicomède* et *Mithridate ;* le jeune Marivaux osa lutter contre les Romains. Il se crut assez fort pour traiter le beau sujet d'Annibal, qui demandait la main d'un homme de génie..... Il échoua complétement. L'*Annibal* de Marivaux n'est qu'un vieux marquis retiré du monde, qui a pris en dégoût les hommes de son temps, qui veut vivre dans la solitude, et dont le cœur se laisse tout à coup enflammer de nouveau parce qu'il a rencontré dans sa solitude une jeune Angélique. Laodice, en effet, ressemble à ces aimables filles qui ont fait plus tard la fortune de Marivaux. Le roi Prusias, c'est le père noble qui tient du Cassandre et du traître ; Flaminius, ambassadeur des Romains, c'est le galant chevalier. Laodice, qui aime ce Flaminius, explique ainsi l'état de son âme à sa suivante Ægine, véritable Lisette :

Je m'oubliai moi-même, et je ne m'occupai plus
Qu'à voir et n'oser voir le seul Flaminius.

N'est-ce pas une princesse bien savante dans la métaphysique du cœur ?

Le Dénoûment imprévu, une des premières pièces de Marivaux, témoigne aussi de l'esprit philosophique qui envahissait la société, et c'est à peu près là son unique mérite maintenant à nos yeux. Marivaux, à l'imitation de Dufresny et de Dancourt,

a mis en scène un paysan judicieux. Il le fait s'exprimer ainsi sur la noblesse :

DORANTE.

Tu ne m'entends pas. Je veux dire qu'il n'y a pas de noblesse dans ma famille

PIERRE.

Eh bien! boutez-y-en : ça est-il si cher, pour s'en faire faute!

DORANTE.

Ce n'est point cela, il faut être d'un sang noble.

PIERRE.

D'un sang noble? queu guiable d'invention d'avoir fait comme ça du sang de deux façons, pendant qu'il vient du même ruisseau!

L'Ile de la Raison ne trouva pas grâce devant le public. Cette comédie avait en effet usurpé son titre, elle repose sur une impossible fiction.

Tout en torturant les femmes, Marivaux professe beaucoup de respect pour elles. Dans *la Surprise de l'Amour*, une belle marquise, qui a perdu un mari adoré, ne se laisse reprendre à l'amour qu'après six mois de veuvage! Six mois! Quelle délicatesse de la part de Marivaux! Comme il a adouci le conte de la matrone d'Éphèse, qui, au bout de cinq jours, oublie un défunt bien cher. Marivaux est de trop bonne compagnie pour mener les choses avec cette brutalité. Afin même de marquer la supériorité des femmes sous le rapport de la constance il met en regard de sa marquise un certain chevalier, lequel, au bout de deux mois, cesse de penser à une maîtresse qu'il avait juré d'aimer toujours.

La Réunion des Amours est une fantaisie mythologique assez singulière. L'Amour gaulois, le dieu de la tendresse, et Cupidon, le dieu des désirs, se disputent devant Minerve, qui cherche à les accorder. On trouve dans cette folie, que Marivaux appelle une comédie héroïque, quelques traits de mœurs : « Va, va, « mon ami, dit Plutus à Cupidon, laisse-le venir, ce dieu de la « tendresse; quand on le rétablirait il ne ferait pas grande

« besogne. On n'est plus dans le goût de l'amoureux martyre, « on ne l'a retenu que dans les chansons. Le métier de cruelle « est tombé ; ne t'embarrasse pas de ton rival : je ne veux que « de l'or pour le battre, moi. »

Tout le verbiage de Marivaux se déploie dans *les Serments indiscrets*. On ne vit jamais d'héroïne plus causeuse que sa Lucile ; mais l'intrigue de cette comédie, que l'auteur prolonge pendant cinq actes, pourrait finir par un seul mot dès le second. Pour donner une idée du style prétentieux de Marivaux, nous citerons ces mots de Frontin qui veut injurier Lisette afin de l'empêcher de l'aimer. « Morbleu ! détourne ton visage, *il fait peur à mes injures*. »

Le Petit-maître corrigé n'est qu'en trois actes, mais la leçon est beaucoup trop longue encore.

Le Legs, voilà une charmante comédie ! Quel joli rôle que celui de la comtesse forcée de provoquer les explications du marquis difficultueux et d'avoir enfin son amour elle-même, en voyant qu'elle a affaire à un homme qui n'entend pas les choses à demi-mot ! Avec Marivaux, nous le répétons, tout se passe dans le cœur ; là s'opèrent ses grandes révolutions. Cette petite pièce du *Legs* est toujours représentée avec un grand succès. La comédie de *la Princesse d'Élide* est l'aïeule de celles de Marivaux. Toutes ces héroïnes, dont le cœur insensible se prend en un jour, et va jusqu'à l'extrême de la passion, sont sorties de là. Marivaux a même essayé, dans *l'Heureux Stratagème*, de donner une imitation de *la Princesse d'Élide ;* mais il n'y a pas réussi avec autant de bonheur que dans ses autres ouvrages.

Le Préjugé vaincu, comédie en un acte, n'a d'autre mérite que d'être le prélude des *Fausses Confidences*... Marivaux s'exerçait la main. L'amour l'emporte ici sur la naissance, comme il l'emportera bientôt sur la fortune. Marivaux, malgré son esprit précieux, n'oublie jamais de donner aux sentiments de la nature l'avantage sur les factices usages de la société.

La Dispute, *le Triomphe de Plutus*, *le Triomphe de l'Amour*, sont des bagatelles de pure imagination et d'une médiocre importance. *La Méprise*, *la Mère confidente*, *l'Heureux Stratagème*, quoiqu'empreintes d'une certaine réalité, n'ont pas beaucoup plus de valeur. *L'École des Mères* présente une nouvelle Agnès; Marivaux y a rencontré quelques traits naïfs assez heureux.

Les Fausses Confidences, faites pour la célèbre Sylvia, qui avait attiré Marivaux au Théâtre-Italien, offrent un intérêt charmant et rappellent une comédie de Lope de Véga, intitulée *le Chien du Jardinier*. Il s'agit dans la pièce de Lope d'une grande dame qui devient amoureuse de son secrétaire et qui lutte contre cet amour. Elle ne veut pas l'aimer, mais elle ne veut pas non plus qu'il en aime d'autres : comme le Chien du Jardinier, qui garde ce qu'il ne peut manger. Cette comédie est pleine de subtiles conversations d'amour; elle est faite avec beaucoup de finesse d'esprit, de délicatesse de cœur. Marivaux semble en avoir détourné à son profit les principales situations avec une rare adresse; il est presque impossible de ne pas les reconnaître dans *les Fausses Confidences*.

Le rôle d'Araminte est délicieux. Araminte n'est pas coquette le moins du monde : elle est simple et bonne, elle a le cœur tendre et facile à surprendre. Un jeune homme se présente chez elle; il est bien, il a l'air mélancolique; un valet intrigant assure que cet air de tristesse vient d'un profond et secret amour dont Araminte est l'objet, et voilà Araminte qui s'émeut; elle plaint de toute son âme cet honnête garçon. Araminte est riche, il est pauvre; cet obstacle paraît si insurmontable à Araminte, qu'elle ne s'arrête d'abord qu'au sentiment d'une douce compassion. Mais comment se fait-il qu'en moins de deux heures la pitié se trouve changée en amour, et qu'Araminte ait donné son cœur et sa main à l'étranger? Tel est le sujet des *Fausses Confidences*. Le caractère du valet Dubois est d'un comique excellent. La mère d'Araminte et l'oncle Remy sont des personnages aussi parfaite-

ment tracés. L'intrigue a de la vivacité, elle ne laisse pas le temps de respirer.

Les Fausses Confidences, jouées en 1773, au Théâtre-Italien, ne furent mises au répertoire du Théâtre-Français qu'en 1793. Les comédiens jetèrent Marivaux au milieu de la révolution. Mademoiselle Contat joua le rôle d'Araminte avec une supériorité que mademoiselle Mars a seule égalée depuis.

Les Jeux de l'amour et du hasard manquent beaucoup plus de vraisemblance que *les Fausses Confidences;* il faut se prêter de bonne grâce au double déguisement de ces deux amants à qui l'idée vient en même temps de s'éprouver en prenant, l'un, un costume de soubrette, l'autre un habit de valet. Ils se retrouvent ainsi en présence et s'aiment sans le vouloir. La contre-partie des valets travestis en maîtres est heureusement imaginée. Cette pièce est intriguée avec esprit et animée par de plaisants jeux de scène. L'auteur s'y trahit d'une manière ingénieuse et délicate, mais il y a moins de portée dans cette œuvre que dans *les Fausses Confidences*... Elle fut composée pour l'actrice nommée Sylvia. Janetta-Rosa Benoni, connue sous ce nom, était venue avec la troupe italienne en 1716. Elle joua pendant quarante-deux ans les rôles d'amoureuses avec la même vivacité, la même finesse et la même illusion, dit un de ses biographes. Elle excellait surtout dans les pièces de Marivaux.

La Joie imprévue offre peu d'intérêt, mais *les Sincères* en ont beaucoup. Cette ingénieuse comédie qui aurait dû rester au répertoire du Théâtre-Français, comme *le Legs* et *l'Épreuve nouvelle,* est faite pour procurer à l'actrice chargée du rôle de la marquise un véritable triomphe. La marquise et Ergaste, qui se prétendent tous deux grands amis de la sincérité, finissent par se brouiller, pour s'être exprimés trop franchement sur le compte l'un de l'autre! Il y a des portraits très spirituels dans cette pièce; tout y est vif, piquant et vrai.

Le style de Marivaux offre un singulier mélange de locutions triviales et recherchées, de sentiments alambiqués et d'observa-

tions très naturelles. Il prétend l'avoir modelé sur les conversations de son temps. Marivaux rencontre parfois la naïveté au milieu de tout son papillotage. *L'Épreuve* en fournit plusieurs témoignages. Madame Argante habite, en qualité de femme de confiance, un château qui appartient à M. Lucidor, fils d'un riche négociant dont il vient d'hériter. Madame Argante est mère d'une fille aussi aimable que bien élevée. Lucidor, en venant prendre possession de son château, se laisse charmer par la jeune Angélique, et, de son côté, Angélique prend de l'amour pour le propriétaire du château. Ce Lucidor qui craint, comme le roi Louis XIV, de ne pas être aimé pour lui-même, soumet le cœur d'Angélique à de dures épreuves : il propose à la pauvre enfant pour mari tantôt son valet de chambre déguisé en grand seigneur, tantôt un M. Blaise, riche fermier des environs. Angélique, de gaie qu'elle était, devient triste, et, de douce, querelleuse et maussade. L'ange s'est fait démon jusqu'au moment où l'épreuve finit. Cette intrigue est semée des plus fines perles de Marivaux. Angélique se trahit à tout instant, et s'impatiente lorsqu'elle s'aperçoit que les autres lisent au fond de son cœur, et découvrent ses sentiments secrets. Elle se croit méprisée de Lucidor ; elle a peur qu'il ne voie sa faiblesse ; et lorsqu'on lui rappelle qu'elle a pleuré pendant qu'il était malade, elle s'écrie avec vivacité : « M'accuser d'aimer à cause que je pleure, à cause que je donne des marques de bon naturel ? Ah ! mais je pleure tous les malades que je vois ; je pleure pour tout ce qui est en danger de mourir. Si mon oiseau mourait devant moi, je pleurerais. Dira-t-on que j'ai de l'amour pour lui ? » Cela est charmant ! ce rôle d'Angélique est un petit bijou !

Il s'exhale, après tout, des pièces de Marivaux, un parfum de pudeur et de chasteté amoureuse qui ravit le cœur. Nous ne sommes pas étonné qu'un archevêque lui-même, l'archevêque de Sens, n'ait pas hésité à répondre au discours de Marivaux, lors de la réception de cet auteur à l'Académie. Cependant le digne prélat ne laissa pas que d'être embarrassé pour parler de choses

de théâtre, et les détours qu'il prit à ce sujet durent singulièrement amuser les beaux esprits du temps. C'était une véritable comédie à la façon de Marivaux! A entendre l'archevêque, il louait par ouï-dire; mais ses appréciations justes et brillantes prouvaient à chaque parole qu'il savait par cœur son Marivaux. Il aurait été bien fâché qu'on en doutât. « *Ceux qui ont lu vos ouvrages*, dit-il, *racontent* que vous avez peint sous diverses images la licence immodeste des mœurs, l'infidélité des amis, les ruses des ambitieux, la misère des avares, l'ingratitude des enfants, la bizarre austérité des pères, la trahison des grands, l'inhumanité des riches, le libertinage des pauvres, le faste frivole des gens de fortune; que tous les états, tous les sexes, tous les âges, toutes les conditions ont trouvé dans vos peintures le tableau fidèle de leurs défauts et la critique de leurs vices; que, creusant plus avant dans le cœur humain, vous en avez tiré au grand jour les vertus hypocrites et ce fonds d'orgueil et de vanité qui enveloppe, cache les vices de ceux que le monde trompé appelle de grands hommes, et qui souvent ne sont que de vrais monstres. Le célèbre La Bruyère paraît, *dit-on*, ressusciter en vous, et retracer sous votre pinceau ces portraits trop ressemblants qui ont autrefois démasqué tant de personnages et déconcerté leur vanité. » Peut-on faire un éloge plus ingénieux et plus spirituel?

L'archevêque de Sens n'épargne pas ensuite la critique à Marivaux. C'est avec une finesse extrême que ce juge excellent fait ressortir les défauts de Marivaux. Tous les critiques de profession n'ont rien dit de plus, et bien peu se sont exprimés en aussi bons termes, toujours polis et ménagés comme doit l'être le critique vis-à-vis de gens respectables par leur mérite ou par leurs mœurs. Cependant, si l'on avait voulu sortir de cette réserve, on aurait pu dire à Marivaux qu'il avait peut-être, dans *la Surprise de l'Amour*, tracé un portrait qui ressemble trop souvent, sauf quelques traits un peu trop accusés, à la muse dont il suivait les leçons : « Représentez-vous, dit-il, une femme coquette : son habit est en pretintailles; au lieu de grâces, je lui

vois des mouches ; au lieu de visage, elle a des mines ; elle n'agit point, elle gesticule ; elle ne regarde point, elle lorgne ; elle ne marche pas, elle voltige ; elle ne plaît point, elle séduit ; elle n'occupe point, elle amuse ; on la croit belle, et moi je la tiens ridicule, et c'est à cette impertinente femme que ressemble l'esprit d'à présent. » Il n'est que trop vrai que Marivaux a donné trop souvent dans le mauvais esprit qu'il décrit si bien.

Il ne faut pas croire du reste que Marivaux ait été un homme superficiel et léger ; c'était un grave personnage, imbu jusqu'à un certain point de la philosophie du temps. C'est à Marivaux que sont échappées dans *le Spectateur français* ces pages d'un sentiment si profond et si vrai : « Je viens de voir un homme » qui attendait un grand seigneur dans la salle ; je l'examinais » parce que je lui trouvais un air de probité mêlé d'une tristesse » timide : sa physionomie et les chagrins que je lui supposais » m'intéressaient en sa faveur. Hélas ! disais-je en moi-même, » l'honnête homme est presque toujours triste, presque toujours » sans bien, presque toujours humilié ; il n'a point d'amis, parce » que son amitié n'est bonne à rien. On dit de lui : C'est un » honnête homme ; mais ceux qui le disent le fuient, le dédaignent, » le méprisent, rougissent même de se trouver avec lui, et pour» quoi ? C'est qu'il n'est qu'estimable. »

Marivaux fit jouer un grand nombre de ses pièces au Théâtre-Italien régulièrement établi, et qui, en 1762, obtint la réunion de l'Opéra-Comique à son spectacle. Les acteurs italiens se mirent à jouer des scènes françaises, et abandonnèrent peu à peu leur genre de comédie-impromptu. « Le plan d'une comédie étant bien fait, dit un ancien auteur, c'est à dire le fond de chaque scène une fois clairement expliqué par l'auteur, les comédiens représentaient la pièce, et fournissaient d'eux-mêmes tous les détails du dialogue. »

Les auteurs aimèrent mieux s'en rapporter à eux-mêmes.

Jetons un coup d'œil sur la situation matérielle de la Comédie-Française. En 1680, Louis XIV avait réuni dans une seule

troupe plusieurs troupes de comédiens qui avaient dressé théâtre contre théâtre, et se faisaient une guerre de rivalité. Il défendit à tous autres acteurs français de s'établir dans la ville et dans les faubourgs de Paris sans ordre exprès de sa part. En vertu de cet arrêt du roi, les comédiens furent autorisés à former une société et à passer entre eux des actes d'union; en conséquence, ils firent un contrat de société devant notaires. Louis XIV leur accorda une pension de douze cents livres par an. Ils achetèrent un emplacement afin de construire leur théâtre, réglèrent les sommes dépensées pour le nouvel établissement, et la manière dont les remboursements devaient être faits à un acteur et à une actrice qui se retireraient ou à leurs héritiers, ainsi que les contributions que chaque nouvel acteur ou actrice payerait en entrant. Ils convinrent ensuite de la portion que chacun d'eux devait avoir dans la propriété du fonds de l'hôtel de la Comédie, fixé à la somme de deux cent mille huit cent sept livres seize sous six deniers. Chaque portion demeura susceptible d'être divisée en demi-part ou autre fraction de part. Il y eut vingt-trois parts égales, et la part intégrale fut réduite à huit mille sept cent cinquante livres quinze sous cinq deniers, à cause des charges de la Comédie.

Telle est la base du Théâtre-Français, avec le privilége exclusif de jouer des comédies dans la capitale et d'y représenter des tragédies; privilége que les membres de ce corps ont défendu en tout temps *unguibus et rostro*, mais qu'ils n'ont pas toujours réussi à conserver.

Après la mort de Molière, la troupe qu'il dirigeait s'était établie dans la rue Mazarine; mais le collége Mazarin et la Comédie se gênant mutuellement, la troupe, augmentée de celle de l'hôtel de Bourgogne, acheta le *Jeu de Paume de l'Étoile*, dans la rue des Fossés-Saint-Germain, après toutes sortes de vicissitudes que Racine a racontées spirituellement dans une lettre à Boileau.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DU PREMIER VOLUME.

PAGE

Avant-propos de la première édition. 5
Avant-propos de la deuxième édition. 6
CHAP. I. — Origines du théâtre français 7
CHAP. II. — Jodelle, Bounym, Jean de la Taille, Garnier, Pierre Larivey, Hardy, Mayret. 21
CHAP. III. — Rotrou, Georges de Scudéry, Du Ryer, Bois-Robert, Racan, Benserade, Desmarets, Tristan-l'Hermite, La Calprenède, Pujet de La Serre, Colletet, Boyer, Scarron, Bergerac, Claude de L'Estoile. — Origine des influences espagnoles et italiennes 37
CHAP. IV. — Premières pièces de Corneille. 66
CHAP. V. — Chefs-d'œuvre de Corneille. 78
CHAP. VI. — Dernières pièces de Corneille 117
CHAP. VII. — Thomas Corneille, Cyrano de Bergerac, Quinault, Chappuzeau. — Types comiques, acteurs et actrices célèbres . . 127
CHAP. VIII. — Molière 145
CHAP. IX. — Boulanger de Chalussay, l'abbé de Pure, Montfleury père et fils, Raymond Poisson, Boursault, de Visé, la Fontaine, Champmeslé, Hauteroche, Rosimont, Brécourt, Baron. — Comédiens et comédiennes célèbres 204
CHAP. X. — Racine 222
CHAP. XI. — Dancourt, Brueys et Palaprat, Dufresny, Regnard. . . . 260
CHAP. XII. — Pradon, Duché, M. de La Chapelle, l'abbé Genest, Longepierre, le sieur de Gilbert, Campistron, La Grange-Chancel, Lafosse, mesdemoiselles Desjardins, Bernard, Barbier, madame Gomès, Crébillon, Lamotte-Houdard. 296
CHAP. XIII. — Jean-Baptiste Rousseau, Legrand, Lesage, Destouches, Marivaux, D'Allainval 314

TABLE

DES

AUTEURS, ACTEURS, ETC.

ET

DES PIÈCES QU'ON CITE DANS CE VOLUME

A

Alaric, 47.
Alcyonée, 49.
Académie française, 85.
Andromède, 110, 111.
Agésilas, 125.
Attila, 125.
Amour à la mode, 128.
Albikrac (le baron d'), 131.
Annibal (la mort d'), 131.
Ariane, 131.
Agrippine (la mort d'), 134.
Arlequin, 138.
Amour médecin (l'), 175.
Amphitryon, 188, 189, 190.
Avare (l'), 190, 191, 192.
Actes de baptême, de mariage et de décès de Molière, 203.
Amants magnifiques (les), 193.
Alexandre, 226.
Andromaque, 226, 227, 228, 229, 230.
Athalie, 255, 256, 257, 258.
Attendez-moi sous l'orme, 287, 288.
Arie et Pétus, 298.
Andronic, 298.
Atrée et Thyeste, 304.
Agnès (la fausse), 325.
Ambitieuse (l'), 327.
Amour usé (l'), 328.
Annibal, 332.

B

Basoche (clercs de la), 8, 9.
Bourgogne (hôtel de), 9, 19.
Bien advisé et mal avisé (mystère), 13.
Blasphémateurs du nom de Dieu (moralité), 15.
Baïf, 19.
Bounym, 23.
Buonaparte (Niccolo), 28.
Beaubreuil (Jean de), 32.
Belleau (Remy), 35.
Bernard de Cabrere (don), 41.
Bague de l'oubli (la), 43.
Bois-Robert, 50, 51, 52.
Benserade, 55.
Bergerac (Cyrano sieur de), 57.

Boyer, 59.
Bertrand de Cigarral (don), 128.
Bellerose, 143.
Baron, 143.
Béjart, 143.
Beauchâteau, 143.
Beaupré, 143.
Barbouillé (la jalousie de), 146.
Bourgeois gentilhomme (le), 194, 195.
Boulanger de Chalussay, 204.
Boursault, 213, 214, 215, 216.
Baron, 218, 219.
Beauval (mademoiselle), 220.
Britannicus, 233, 234.
Bérénice, 235.
Bajazet, 237, 238, 239.
Bourgeoises à la mode (les), 264, 265.
Brueys, 269.
Bal (le), 270.
Bernard (mademoiselle), 302.

C

Cléopâtre captive, 22.
Corrivaux (les), 23.
Constance (la), 30, 31.
Cosroès, 44.
Colardeau, 43.
Clairon, 46.
Cid (le), 46, 77, 78 et suivantes.
Chevreau, 47.
Calderon, 51.
Calprenède (la), 57, 58.
Colletet, 59.
Chapuzeau, 63.
Corneille, de 66 à 126.
Clitandre, 69.
Chapelain, 83.
Cinna, 92.
Corneille (Thomas), 129.
Camma, 131.
Cyrano de Bergerac, 133.
Chappuzeau, 137.
Colombine, 139.
Capitan (le), 139.
Conti (le prince de), 149.
Critique de l'école des femmes (la), 164.
Cotin (l'abbé), 199.
Champmeslé, 217.
Champmeslé (la), 221.
Chevalier à la mode (le), 261, 262.
Curieux de campagne (les), 268.
Coquette du village (la), 279.
Campistron, 298, 299.
Crébillon, 303 et pages suivantes.
Crébillon, fils, 313.
César Ursin (don), 317.
Crispin, rival de son maître, 317.
Curieux impertinent (le), 320.
César (la mort de), 348.

D

Désert (comédie du), 11.
Desperriers, 21.
Didon, se sacrifiant, 22.
Du Ryer, 48.
Desmarets, 56.
Devineresse (la), 133.
Docteur (le), 138.
Dépit amoureux (le), 149, 150.
Don Juan, 173, 174, 175.
Desœillets (mademoiselle), 220.
Dancourt, 259 et pages suivantes.
Dufreny, 275 et pages suivantes.
Double veuvage (le), 277.
Dédit (le), 279.
Distrait (le), 286, 287.
Démocrite, 289.
Desjardins (mademoiselle), 302.
Dacier (madame), 311.

Destouches, 319.
Dissipateur (le), 327.
Dénouement imprévu (le), 332.

E

Entremets, 7.
Eugène, 22, 23.
Escolliers (les), 30.
Essex (le comte d'), 58, 59-131.
Estoile (Claude de l'), 63.
Etourdi (l'), 147, 148, 149.
Ecole des maris (l'), 157.
Ecole des femmes (l'), 162.
Escarbagnas (la comtesse d'), 196.
Elomire hypocondre, 204, 205, 206, 207.
Ennebaud (mademoiselle d'), 220.
Esther, 251, 252, 253, 254-258.
Eté des coquettes (l'), 263.
Esprit de contradiction (l'), 277.
Electre, 305.
Enfant gâté (l'), 328.

F

Fidèle (le), 31.
Fâcheux (les), 160, 161, 163.
Fourberies de Scapin (les), 195, 196.
Femmes savantes (les), 197, 198, 199.
Femme d'intrigue (la), 263, 264.
Fêtes du cours (les), 267.
Foucou, 269-294.
Faux bon homme (le), 277.
Faux instinct (le), 277.
Force du naturel (la), 329.
Fausses confidences (les), 334.

G

Gringore, 16.
Grevin, 19.
Garnier, 19.
Germain (la foire saint), 19.
Gelosi (les), 19.
Gelais (Octavien de saint), 21.
Galanteries du duc d'Ossonne (les), 36.
Genest (le véritable), 41, 42, 43.
Grimm, 46.
Gournay (mademoiselle de), 51, 52, 53.
Garguille (Gaultier), 64.
Guillaume (Gros), 64.
Geôlier de soi même (le), 129.
Garcie de Navarre (don), 157.
Georges Dandin, 192.
Gazette (la), 265.
Galant jardinier (le), 267.
Grondeur (le), 269, 270, 271.
Glorieux (le), 325.

H

Homme obstiné (Sottie de l'), 16
Horloger (chapeau d'un), 29.
Hardy, 32.
Hypocondriaque (l'), 38.
Hercule mourant, 38.
Holland (le comte), 50.
Horace, 88.
Héraclius, 109, 110.
Houdon, 202.
Homme singulier (l'). 329.
Homme à l'épreuve (le jeune), 32.

I

Illusion comique (l'), 75, 76.
Inconnu (l'), 131.

Impromptu de Versailles (l'), 166.
Iphygénie, 242, 243, 244.
Idoménée, 303.
Inez de Castro, 307, 308.
Ingrat (l'), 320.
Irrésolu (l'), 320.
Ille de la raison (l'), 323.

J

Jodelle, 19, 21, 22.
Jamyn, 53.
Judith, 60.
Jodelet, 143.
Jaloux honteux (les), 279.
Joueur (le), 283, 284, 285.
Jeux de l'amour et du hasard (les), 336.

L

Larivey (Pierre), 25, 26, 27, 28, 29.
Lucresse, 33.
Laure persécutée, 38.
Lekain, 45.
Lygdamon, 47, 82.
Libéral (l'amant), 82.
La Fontaine, 117.
Loterie (la), 265.
Légataire universel (le), 291, 292.
Lachapelle, 297.
Longepierre, 300.
Lagrange-Chancel, 300, 301.
Lafosse, 301.
Legrand, 315.
Lesage, 316.
Le legs, 334.
Lemierre, 363.
Latouche (Guimond de la), 363.

M

Maur (saint), 7, 19.
Mystères, 8, 9, 10.
Moralités, 8.
Marot (Clément), 9.
Marie Stuart, 25.
Matthieu (le conseiller), 32.
Mayret, 36.
Marmontel, 46.
Montaigne, 52.
Morus (Thomas), 59.
Mélite, 66.
Médée, 73, 74.
Menteur (le), 103, 104, 105.
Menteur (la suite du), 105, 106, 107.
Muse historique, 126, 129.
Mère coquette (la), 135.
Mezzetin, 140.
Molière 144 et pages suivantes.
Médecin volant (le), 146.
Monfleury, 168-208, 209.
Mariage forcé (le), 170.
Misanthrope (le), 176, 177, 178, 179, 180.
Médecin malgré lui (le), 181, 182.
Mélicerte, 182.
Malade imaginaire (le), 200, 201.
Mithridate, 239, 240, 241.
Maison de campagne (la), 262.
Mari retrouvé (le), 267.
Muet (le), 272.
Mariage fait et rompu (le), 279.
Ménechmes (les), 291.
Médisant (le), 322.
Mariage (le triple). 322.
Marivaux, 331.

N

Nativité (Mystère de la), 10.

Nicomède, 114, 115, 116.
Noce interrompue (la), 277.

O

Orontes (les trois), 51, 53, 54.
Œdipe, 118, 119.
Othon, 124.
Orgueil (la comtesse d'), 131.
Ombre de Molière (l'), 202.
Opérateur Barry (l'), 266.
Opéra de village (l'), 268.
Obstacle imprévu (l'), 322.

P

Passion (confrères de la), 9.
Pathelin (la farce de), 16, 18-273, 274.
Pathelin (le nouveau), 17.
Péruse (la), 19.
Porcie, 25.
Pyrame et Thisbé, 35.
Perron (du), 35.
Palais (la galerie du), 71.
Polyeucte, 97-101.
Pompée (la mort de), 101-103.
Pertharite, 117.
Pédant joué (le), 134.
Pantalon (le), 138.
Pierrot, 138.
Polichinelle, 139.
Pasquin, 141.
Précieuses ridicules (les), 152, 153, 154.
Princesse d'Elide (la), 171, 172.
Psyché, 195.
Pourceaugnac (M. de), 200.
Pure (l'abbé de), 208.
Poisson (Raymond), 209, 210, 211, 212.
Plaideurs (les), 230, 231, 232.
Phèdre, 246, 247, 248, 249.
Pradon, 250, 251-296.
Parisienne (la), 265.
Palaprat, 269.
Provençale (la), 280.
Perrault, 309, 310.
Philosophe marié (le), 323.
Pompignan (le Franc de), 362.

Q

Quinault, 135.

R

Repues franches de Villon, 18.
Renaissance, 18.
Ronsard, 21, 22.
Régulus, 32.
Reconnue (la), 35.
Rotrou, 37, 38, 39.
Racan, 52, 53.
Richelieu (le cardinal), 54, 55, 60, 79, 85, 86, 87.
Royale (la place), 73.
Rodogune, 107-109.
Racine, 222 à 258.
Retour des officiers (le), 265.
Regnard, 280 et pages suivantes.
Retour imprévu (le), 289.
Rhadamiste et Zénobie, 306.
Rousseau (J.-B.), 315.
Réunion des amours (la), 323.

S

Souscy (enfants sans), 8, 9, 15.
Sotties, 9.
Scaliger, 13.
Sultane (la), 23.
Straparole (facétieuses nuits de), 25.

Sophonisbe de Mayret, 36.
Sylvie, 36.
Scudéry, 46, 80.
Scévole, 48.
Scudéry (Mlle de)58.
Serre (Pujet de la), 59.
Scarron, 61, 62.
Sanche (d'Aragon, don), 112, 113.
Sertorius, 122, 123.
Sophonisbe de Corneille, 123, 124.
Suréna, 123.
Scapin, 140.
Scaramouche, 142.
Sgnanarelle, 155.
Sicilien (le), 183, 184.
Sérénade (la), 283.
Serments indiscrets (les), 334.

T

Trinité (hôpital de la), 8, 19.
Trésorerie, 19.
Taille (Jean de la), 23.
Taille (Jacques de la), 24.
Théophile de Viaud, 33, 34, 35.
Théagène et Chariclée, 33.
Thémistocle, 48.
Tallemant des Reaux, 51.
Tristan l'hermite, 56.
Turlupin, 64.
Théodore vierge et martyre, 109.
Toison d'or (la), 121.
Tite et Bérénice, 125.
Timocrate, 129.
Tartuffe, 173, 186, 187, 188 (1).
Théagène et Chariclée, 222.
Thébaïde (la), 222, 223, 224, 225.
Tiridate, 299.
Turcaret, 318.

U

Urlis (mademoiselle des), 143.

V

Védova (la), 28.
Venceslas, 43, 44, 45.
Visionnaires (les), 56.
Veuve (la), 70.
Visé (de), 216.
Vert-galant (le), 267.
Vieillard aimable (le), 330.

(1) On doit écrire *Tartuffe*, nom propre avec deux ff, selon l'orthographe du temps de Molière; le dictionnaire de l'Académie écrit *Tartufe*, substantif dans le sens de *faux dévot*, d'*hypocrite*, c'est par erreur; qu'on a imprimé plusieurs fois dans ce volume, *Tartufe* au lieu de *Tartuffe*.

HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

DU THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

PAR M. HIPPOLYTE LUCAS

> Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi le bon chemin.
>
> MOLIÈRE.

DEUXIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE

TOME I

BRUXELLES & LEIPZIG
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie
IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE ROYALE, 3, IMPASSE DU PARC

PARIS
Ancienne maison Treuttel et Würtz
E. JUNG-TREUTTEL, LIBRAIRE
RUE DE LILLE, 19

1862



